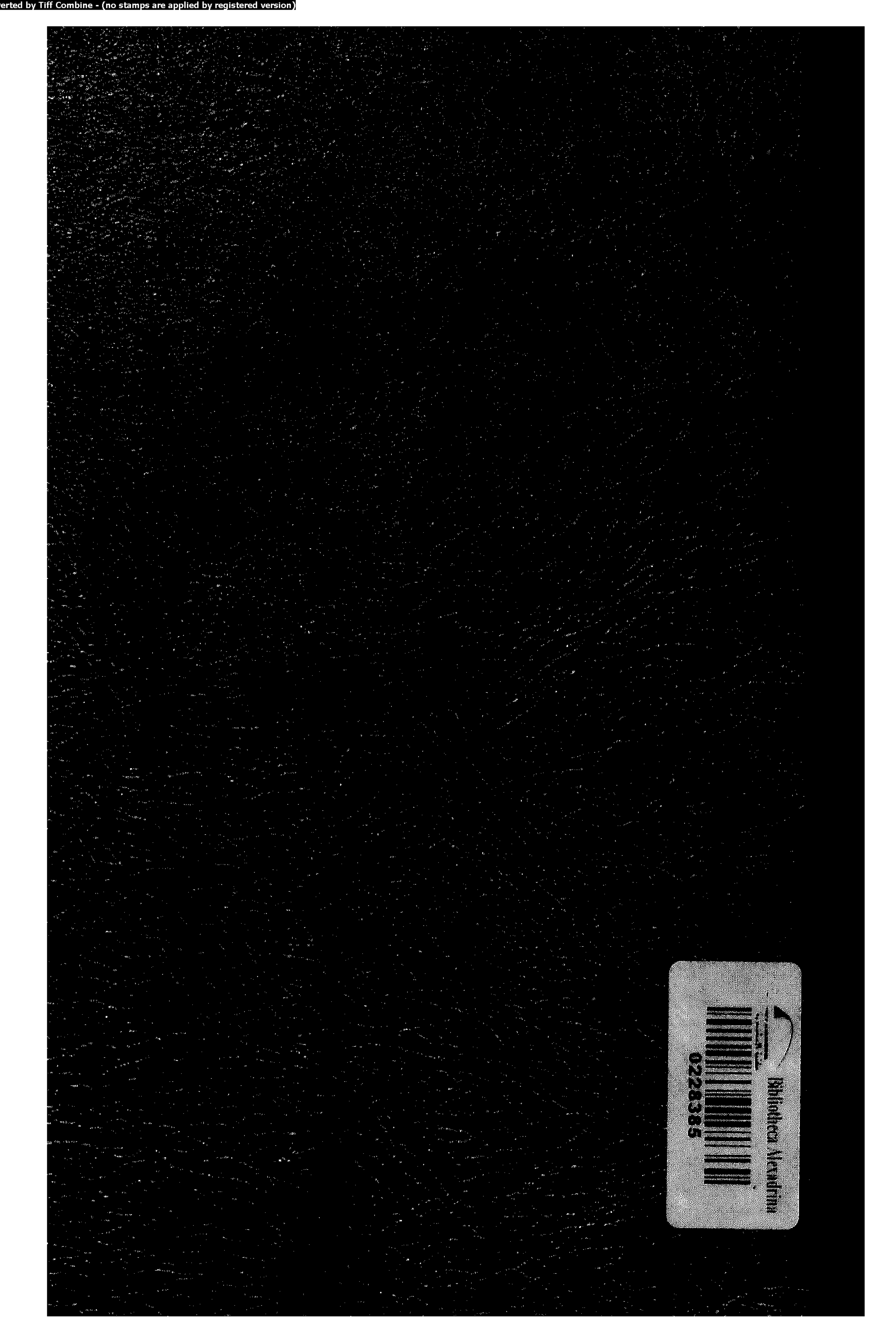

Bibliotheca Alexandrina
02283385


Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)




Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)



كلية الفنون الجميلة
قسم الجرافيك

الخط كعنصر اساسى للتكوين فى فن الجرافيك المعاصر

Line as an essential element of Composition of the Current Graphic Arts

إعـــداد
حاتم محمد أحمد جاد الله الحلو
المعيد بقسم الجرافيك
كلية الفنون الجميلة – جامعة المنيا

إشـــراف
أ.د / محمد جلال محمد عبد الرازق
استاذ الرسوم المتحركة ورئيس قسم الجرافيك
كلية الفنون الجميلة – جامعة حلوان

د/ صلاح محمد إبراهيم المليجى
المدرس بقسم الجرافيك
كلية الفنون الجميلة – جامعة حلوان

رسالة مقدمة لكلية الفنون الجميلة – جامعة حلوان
للحصول على درجة الماجستير فى الجرافيك
(١٩٩٩)



جامعة حلوان
كلية الفنون الجميلة بالقاهرة
قســـم الجرافيـــــك

قرار لجنة المناقشة والحكم لرسالة الماجستير الخاصة بالدارس/حاتم محمد أحمد جاد الله
المعيد بقسم الجرافيك - بكلية الفنون الجميلة-جامعة المنيا

انه في يوم الثلاثاء الموافق / ١٩٩٩/٣/١٦ في تمام الساعة الثانية عشـــر صباحــاً بمبنـــي الكليـــة اجتمعت اللجنة المشكلة من السادة :-

ا.د.محمد جلال محمد عبد الرازق	ا. ورئيس قسم الجرافيك بالكلية	مشرفاً
ا.د.عبد الله محمد جوهـــــــــر	ا.متفرغ بقسم الجرافيك بالكلية	عضواً
ا.م.د.مجدي عبد العزيـــز امــــام	أ.م.بكلية الفنون التطبيقيـــــة	عضواً

وذلك لمناقشة الدارس / حاتم محمد أحمد جاد الله - المعيد بكلية الفنون الجميلة بالمنيا في الرســـالة المقدمة منه إلي الكلية وموضوعها " الخط كعنصر أساسي للتكوين في فن الجرافيـــك المعـــاصر " للحصـــول علي درجة الماجستير في الفنون الجميلة تخصص جرا فيك تحت إشراف :

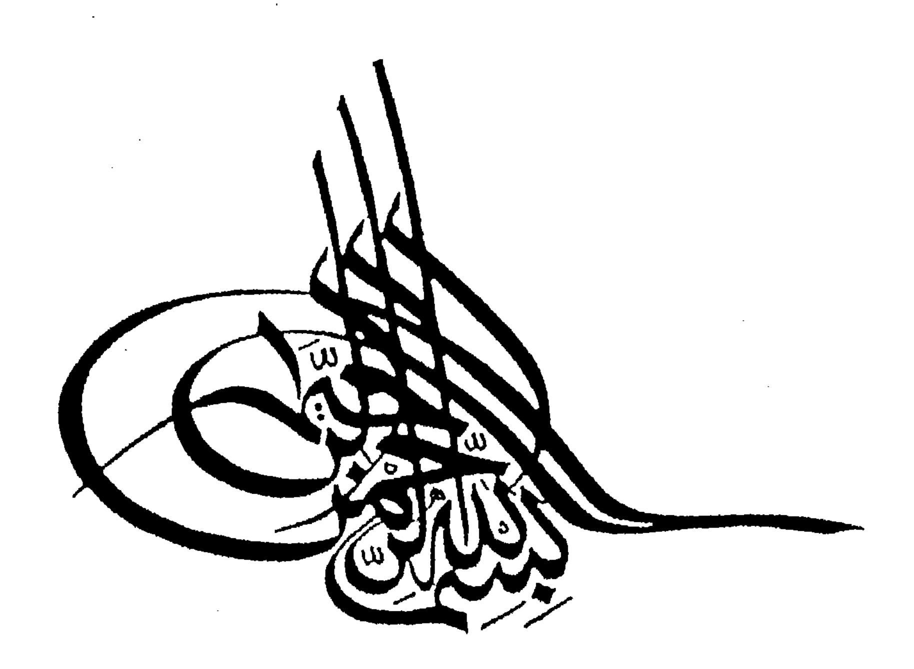
أ.د.محمد جلال عبد الرازق	" مشرفاً أساسيـــــاً"
أ.م.د.صلاح محمد إبراهيم المليجي	" مشرفاً مشاركـــاً "

وكان أعضاء اللجنة قد تسلموا رسالته وقرأها كل منهم في وقت سابق وقرروا صلاحيتـــها للمناقشـــة وبعد العرض الشفوي ومناقشة الرسالة علنياً وبعد الرجوع إلي اللوائح والقوانين المنظمة للدراســـات العليـــا ،وبعد المداولة بين أعضاء اللجنة توصي اللجنة بمنح الـــدارس / حـــاتم محمـــد أحمـــد جـــاد الله -درجـــة الماجســـتير في الفنـــون الجميلة - تخصص جرا فيك .

أعضاء اللجنـــــة	التوقيـــــــع
أ.د.محمد جلال محمد عبد الرازق	
أ.د.عبد الله محمد جوهـــــــر	
أ.م.د.مجدي عبد العزيز إمــــام	

وكيل الكلية للدراسات العليـــا







شــكر وتقديـــر

يسعدنى أن أتقدم بخالص الشكر والتقدير للسيد الأستاذ الدكتور / **محمد جلال محمد عبد الرازق** استاذ الرسوم المتحركة ورئيس قسم الجرافيك بكلية الفنون الجميلة جامعة حلوان على تفضله بالإشراف على هذا البحث وعلى توجيهاته البناءة طوال فترة الدراسة ، كما أتوجه بالشكر والتقدير للسيد الدكتور / **صلاح محمد ابراهيم المليجى** المدرس بقسم الجرافيك بالكلية لموافقته المشاركة فى الاشراف على هذا البحث وعلى ما قام به من جهد مثمر خلال الدراسة .

واتوجه بخالص شكرى وتقديرى للسيد الاستاذ الدكتور / **عبد الله محمد جوهر** رئيس قسم الجرافيك وعميد كلية الفنون الجميلة (جامعة حلوان) سابقا ، والسيد الاستاذ الدكتور / **مجدى عبد العزيز إمام** الاستاذ المساعد بقسم الاعلان بكلية الفنون التطبيقية (جامعة حلوان) لتفضلهما بالموافقة على مناقشة هذا البحث .

وأخص بالشكر والعرفان **والدىّ** الأعزاء ، وكل من ساهم فى إنجاز هذا البحث من الزملاء والأصدقاء .

والله ولى التوفيق

الباحث



الفهرست

فهرست الأشكال

تابع فهرست الأشكال

تابع فهرست الأشكال

تابع فهرست الأشكال

تابع فهرست الأشكال

تابع فهرست الأشكال

تابع فهرست الأشكال

تابع فهرست الأشكال

مقدمة

يُعد الخطومجموعة النقاط المكونة له من العناصر الأساسية للتكوين فى مجالات الفنون التشكيلية بصفة عامة وفى مجالات الجرافيك بصفة خاصة ، إذ من خلاله تتضح رؤية العمل وتبدو أهمية الموضوع الذى يتناوله.

وقد اختلف استخدام الخطوط من فنان لآخر ، فمنهم من تناول الخطوط فى حركتها اللينة العضوية ، ومنهم من تناولها بصرامتها الهندسية ، ومنهم من جمع بين هذا وذاك فى توافق لتحقيق رؤيته الإبداعية ، وأياً ما كان نوع التناول فالخطوط يمكن أن تحقق الغرض منها من خلال التوظيف الصحيح فى بناء العناصر أو فى بناء التكوين وتوزيعاته ، كما يمكن أن يختلف إستخدام الخط من عمل إلى آخر عند الفنان نفسه حسب الموضوع الذى يتناوله وفكرته التى يرمى إليها .

ونلاحظ أن التكوين فى العمل الفنى لا يكتمل إلا من خلال تكامل خطوطه واتجاهاتها وفى ذلك يقول "هربرت ريد" Herbert Read " (١٨٩٣- ١٩٦٨) : بدأ الفن فى الرغبة فى رسم خطوط ما ، ومازال يبدأ هذه البداية عند الطفل (أو كل من يحاول بفطرته أن يسجل شئ ما ، وقد ظل رسم الخطوط واحداً من أكثر العناصر الأساسية فى الفنون المرئية حتى فى فن النحت...([١])

ولا نختلف كثيراً مع المنادين فى التأريخ لفنون الطباعة بالعودة الحرفية فى الحضارات القديمة فى الصين واليابان وكوريا والهند والدول الإسلامية وحتى منتصف القرن الحادى عشر فى أوروبا وغيرها من بلاد العالم ، حيث ظهرت فكرة الطباعة من خلال الأختام المبكرة والقوالب الخشبية فى الطباعة على الرقائق والجلود والنسيج ، بالإضافة إلى المخطوطات والمحاولات الأولى لفنون صناعة الكتاب ، وليس الهدف من العودة إلى نقطة الابتداء يعنى التقليد الحرفى لأعمال البدائيين ، إنما هو عودة مع الارتقاء بها إلى المستوى الذى بلغته ثقافتنا الحاضرة فى القرن العشرين والاستفادة من أساليبهم الفنية العديدة ، وما تنطوى عليه من تلقائية وبراعة فى التعبير من أجل الإستفادة منها فى قرن مقبل خصوصاً ، وأنه قد تحددت كل الملامح والعلامات

([١]) هربرت ريد : معنى الفن ، ترجمة / سامى خشبة ، دار الكتاب العربى للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٦٨ . ص٦٤

الهامة التى تؤكد الطابع العام للثقافة والفن ، وتجمعت كل الإضافات المتميزة فى التقنية الطباعية بوصفها مفهوما جماليا مواكبا لتطور المفاهيم الفكرية للنشاط الإنسانى وتطور مدلولات الفن وفلسفته وأصبحت الفنون الجرافيكية اليوم من وجهة النظر الوظيفية أهم فنون القرن العشرين فى تغطيتها الفكرية والعلمية والتكنولوجية لاحتياجات الإنسان المعاصر لما تمتلكه من خاصية الوصول المباشر للجماهير ، ولما لها من قدرات فائقة على الانتشار والتطور السريع بوسائلها المتعددة ، ولذا فقد أدت دوراً هاماً بين المواقع المختلفة فى المجتمعات معقدة التركيب وقابليتها للتغطية الإعلامية والثقافية لقطاعات المجتمع الواحد على الرغم من تنوع هذه القطاعات واختلافها من حيث مستويات التقبل والاستقبال العمل الفنى.

ومن هذا المنطلق يهمنا الوقوف على أبجديات هذا الفن وخفاياها ، ولا يتأتى لنا ذلك إلا بدراسة متأنية لأهم ما يميزه عن الفنون الأخرى وهو اهتمامه بالخط وكذلك دراسه مفهوم الخط عند رواد الفن التشكيلى الذين تركوا بصمة واضحة سار على نهجها الجرافيكيون المعاصرون وحيث تشابهت علينا الاتجاهات الفنية المعاصرة ، وتغيرت الرؤى والمفاهيم وتعددت ، وأصبح هناك ضرورة لإعادة النظر فى الأسس العامة التى يبنى عليها التكوين فى العمل الفنى

* هدف البحث :

يهدف البحث إلى إبراز المفاهيم والقيم التشكيلية والجمالية للخط وارتباطه ببناء العناصر والتوزيعات بالتكوين الجرافيكى ، وتلمس أهميته فى استخدام التقنيات الطباعية الجرافيكية المعاصرة .

* فروض البحث :

يفترض الباحث عدة فروض أهمها :

- وجودعلاقة أساسية تربط بين الخط والتكوين بوصفهما قيمتين وعنصرين هامين فى العمل الفنى .

- القيم التشكيلية والجمالية التى تضيفها التنوعات الخطية لها مدلولاتها التعبيرية فى العمل الجرافيكى

- أثر التقنيات الحديثة والمفاهيم التكنولوجية فى استخدام الخطوط له دوره الهام تشكيلياً فى العمل الجرافيكى .

* حدود البحث :

- الحدود الزمانية : يستعرض الباحث ما تم من أعمال فى هذا المجال خلال النصف الثانى من القرن العشرين .
- الحدود المكانية : يهتم البحث بالأهمية الوظيفية من خلال أعمال فنانى الجرافيك المصريين المعاصرين .

* أهمية البحث :

تكمن أهمية البحث فى إبراز القيم الجمالية والتشكيلية للخط وارتباطاته التعبيرية فى العمل الفنى الجرافيكى .

* منهج البحث :

يتبع الباحث المنهج التحليلى فى وصف العمل الفنى والمنهج التاريخى فى سرد الأحداث.

الفصل الأول

الخط " تعريفه - مضمونه - أهميته "



تمهيد :

الخطوط من أقدم وسائل التعبير الفنى منذ البدايات الأولى للفن ، وحتى الآن ، ومع تطور العصور التاريخية نجد أنها قد واكبت ذلك التطور ، حيث تغيرت مفاهيمها وتعدد أشكالها وتنوعت وظائفها إلى أن أصبحت اليوم ذات قيمة جمالية وتشكيلية فى مجالات الفنون بصفة عامة وفنون الجرافيك بصفة خاصة .

فالخطوط فى العصر الحديث لا تقل أهمية وشأناً بما تحويه من قيم ومضامين عما كانت عليه فى بداية هذا الفن وذلك بما أولآها الفنان من اهتمام ، بعيداً عن الإطار التقليدى المألوف الذى يهتم فيه فقط بتسجيل الواقع المرئى من خلالها وبشكل يتسم بالواقعية ، ويسعى لتحقيقها بالأساليب والنظم الأدائية .

أولاً : تعريف الخط :

والخط فلسفياً وهندسياً يعنى كل نقطة متحركة تحصر شكلاً ، أو أنه المحيط الخارجى لجسم أو شكل معين ، وهو تخطيط يصف كياناً خاصاً يحدد موضوعاً ويوضحه أو اتجاهاً أو معنى أو أسلوباً فنياً ، فيستطيع الفنان من خلاله التعبير عن المساحات والأحجام والأشكال فى صورها المختلفة ، فهو الهيكل البنائى والأساسى فى العمل ، وعن طريق الخطوط تتحقق معان ومفاهيم كثيرة وتؤدى دوراً جمالياً وحيوياً فى إدراك العمل الفنى ، فنجدها تفصل مساحات الألوان ودرجاتها وتتضمن إيحاءات الإيقاع والوحدة والتوازن والسيادة ، فتأخذ نظامها وقيمتها من ذلك التنوع فى إتجاهها وفيما تحصره من أشكال ومساحات وألوان .

كما يمكننا الأخذ بما قرره برنارد مايرز من أن الخط هو إحدى الوسائل الأساسية البسيطة وأكثرها أهمية ومنفعة ، وأكثر الأشياء تعقيداً ، إذ قد يكون دقيقاً ، ومع ذلك فهو يقوم بالكثير من الأعمال وقد يكون محيطاً لمساحة معينة أو شكلاً أو أداة للتحديد .. كما يساعد على إيجاد الإحساس بالصدق تجاه الطبيعة أو قد تكون خطوطاً رمزية " (١).

والخط أيضاً من الناحية الهندسية له بعد واحد وهو الطول فلا نستطيع التعبير عن هذا الطول بالمادة من غير إعطائه سمكاً ... وأن أية كتلة والتى تظل تقرأ خطاً هى مسألة نسبية (٢).

---

(١) برنارد مايرز : الفنون التشكيلية وكيف نتذوقها ، ترجمة / سعد المنصورى ، ومسعد القاضى ، وزارة التربية والتعليم المصرية ومؤسسة فرانكلين الإمريكية للطبع والنشر ، القاهرة ، ١٩٦٦ . ص ٢٣٧.

(٢) روبرت جيلام سكوت : أسس التصميم ، ترجمة / عبد الباقى محمد إبراهيم ومحمد محمود يوسف ، دار نهضة مصر ، القاهرة ، ١٩٦٦ . ص ١٤٤ .

ومن جهة أخرى فالخط يعنى سلسلة من النقاط المتلاصقة (....) فالنقطة الواحدة داخل العمل الفنى يمكن أن تعنى ثقباً أو حجماً أو مساحة أو مركزاً " لتجميع قوى " تجميع اتجاهات الخطوط ، فتكون وظيفتها سلبية ، ويمكن أن تكون النقطة نقطة إشعاع فتكون قيمة إيجابية ، بينما تكون الأرضية بمثابة القوى السلبية " (١) ، ويمكن جعله أى علامة فوق سطح بالقلم أو الفرشاة أو الريشة أو ...إلخ استخدم بصفة عامة لتوضيح حدود الكتلة وهو بمنزلة العنصر الأساسى للتكوين فى العمل الفنى ، كما أنه يعرف هندسياً بأنه " الأثر الناتج عن سلسلة متتابعة من النقاط المتصلة بعضها بالبعض ، وله طول وعرض ، كما يخلق لنفسه طاقة تظهر من خلال البعد الذى يظهر عليه "(٢) ، فهو الحد الفاصل بين مساحتين ، فهو بمفهومه البسيط "شكل بدون سمك" ليس به دلالات على التجسيم ، بل نقطة تسير فى كل اتجاه فتصير خطاً ، فالشكل يبدو خطاً حينما يطغى إمتداده على عرضه : والخطوط كما نوهنا سلفاً إما أن تكون هندسية بالأدوات ، أو تكون حرة لا تخضع للأنتظام الناتج عن إستخدام الأدوات الهندسية .

ويرى " وليم هوجارت William Hogarth (١٦٩٧-١٧٦٤) أن التعقيد فى الأشكال ليست إلا خاصية كامنة فى الخطوط التى يتألف منها الشكل ، ولهذا يكمن الجمال فى الخطوط ، وما يندرج تحتها من عناصر ، وتوزيع متكامل للألوان والملامس ، ويؤكد ميله إلى تفضيل الخطوط الانسيابية الثعبانية (٣) .

والخط البارع فى العمل الفنى هو ذاك الخط الذى يتسم بالبلاغة ، حيث لا يقف عند تقديم العناصر المنظورة فى التشكيل الفنى ، فيمكن له اختصار الثرثرة التصويرية التى تنشغل بملء المساحات إلى التعبير بلمسه سريعة وحاسمة ، فيستطيع الإيحاء بالكتلة أو الشكل الصلب ويقيم علاقات على المساحة البيضاء فتغدو رموزاً للشكل وتحديداً للمساحة . ويرى الكثيرون أن الاستمتاع التشكيلى الخاص بعمل فنى يقتصر على الخطوط والألوان فى اللوحة وعلى الأشكال والكتل فى النحت والمساحات والأحجام فى العمارة (٤) ، فالخطوط إما أن تكون بنائية ، وهى التى تكون الهيكل البنائى الرئيسى للعمل الفنى ، وإما أن تكون ثانوية وظيفتها الوصل بين تلك الخطوط الرئيسية وتقوية الرابطة بين تلك الخطوط البنائية وحدود إطار العمل الفنى .

---

(١) حسن سليمان : سيكولوجية الخطوط ، "كيف تقرأ صورة" ، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٦٧ ، ص١٧.

(2) R. E. Allan : The Pocket Oxford Dictionary , 1984 . P. 425.

(٣) محمد على أبو ريان : فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة ، دار الكتب الجامعية ، الإسكندرية ، ١٩٩١ ، ص٣٦.

(٤) إروين إدمان : الفنون والإنسان ، ترجمة / مصطفى حبيب ، مكتبة مصر ، القاهرة ، ١٩٣٩ . ص٨٩.

أنواع الخطوط :

إننا إذا نظرنا إلى الرسم البيانى (شكل رقم١) أمكننا إدراك انقسام الخطوط بوجه عام إلى نوعين خطوط بسيطة ، وتشمل :

أ-**خطوط مستقيمه** : وهو الذى عرف بأنه هو أقصر بعد بين نقطتين ، أو هو مسار نقطة فى اتجاه ثابت وربما تكمن معظم أهميته الوظيفية فنياً فى كونه محوراً رأسياً أو أفقياً أو مستعرضاً أو محورا للدوران بشكل مركزى يجرى داخل أعماق اللوحة ، وهى خطوط تتسم بالصرامة ولها ثلاثة أوضاع مختلفة : الخط الأفقى – والرأسى – والمائل (١) .

* **الخط الأفقى :**

هو الذى ينطبق – كما يرتبط فى مخيلتنا – بسطح الأرض ، ويرمز إلى التسطيح ويوحى بالإمتاع الأفقى ، ونفسياً يوحى بمعان الراحة ، لارتباط تلك الخطوط الأفقية لاشعورياً بحالة جسم الإنسان فى حالة الاسترخاء ، والمؤكد أننا لا نشعر بارتياح لرؤية مبنى أو شجرة دون إظهار دعامتها أو قاعدتها الأفقية وهى الأرض ؛ بل إن صورة الوجه لا تبدو مريحة لنا لو لم يظهر فيها خط الكتفين ، ولعل إختلاف سمك تلك الخطوط ولونها ودرجاتها وتفاوت المساحات بينها ينشئ ايقاعات متنوعة تشابه ايقاع النغمات الموسيقية سواء كانت نغمة مكررة رتيبة أم متقاطعة.

* **الخط الرأسى :**

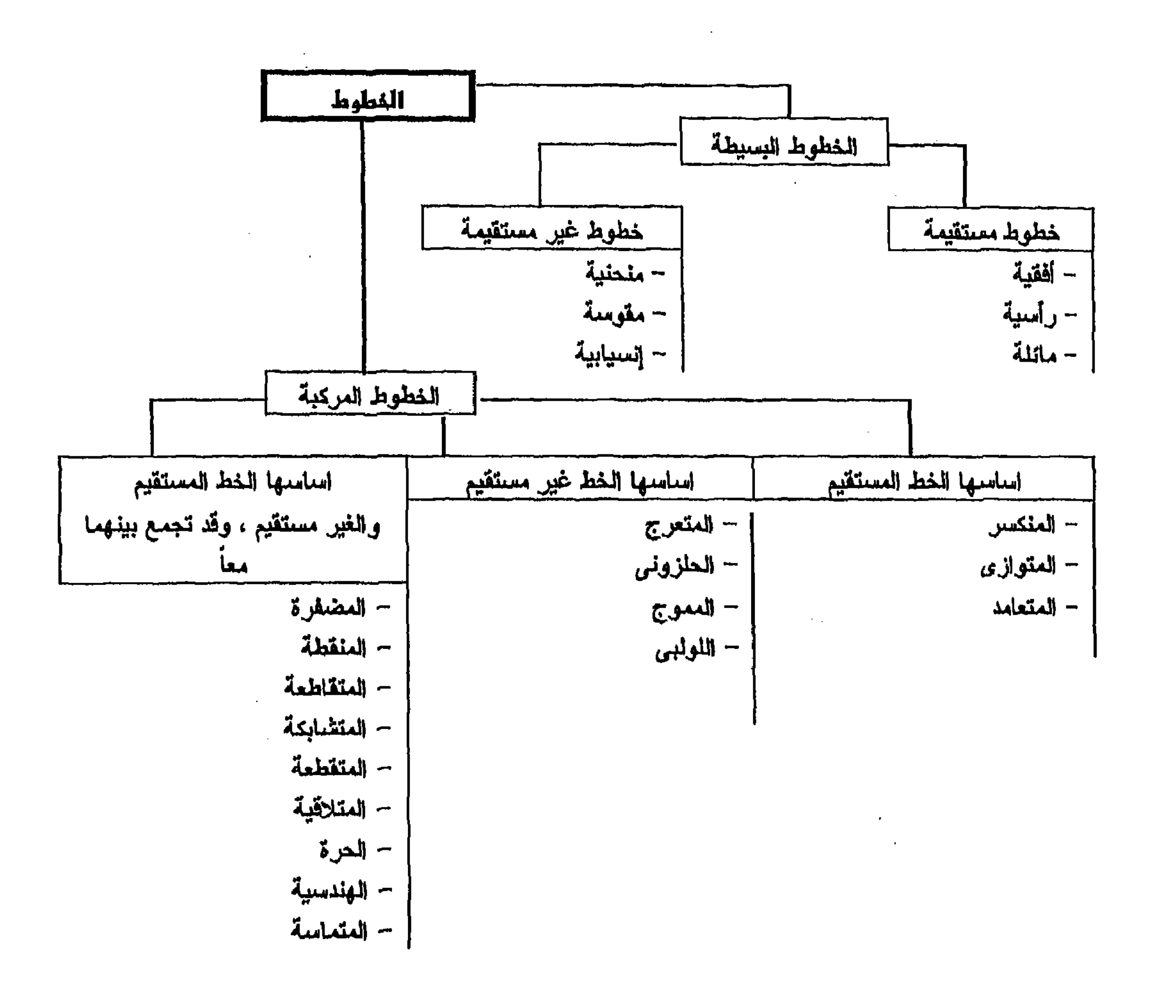
هو الذى يتعامد على سطح الأرض ويعطى الإحساس أكثر بالنمو والعظمة ، إذ يقترن فى الأذهان بنمو النبات الذى يتخذ دائما وضعا رأسيا ، كما تعطى الإحساس بالقوة والشموخ والصعود الأعلى ، واتجاه الخطوط الأفقية والرأسية يعمل على إيجاد توازن القوى الديناميكية التى تحدث فى الاتجاه الرأسى والأفقى ولارتباط هذه القوى وتلك الخطوط بالحركة الجاذبية وبالتوازن المستمر بينهما .

* **الخط المائل :**

وهو الذى يثير الإحساس بالحركة التى تجعله فى وضع غير متزن تصاعديا أو تنازليا إذ يكون مشحونا بطاقة نحو الاتجاهين الرأسى والأفقى ، فيجعل العين تتجه إلى أعلى ، فيعطى الشعور بالبهجة والعظمة أحياناً ، وأحيانا أخرى يدفع العين لأسفل ليعطى شعورا بالانقباض وهو ما يجعله فى وضع غير متزن يشعرنا بميلها للسقوط .

---

(١) انظر : محى الدين سيد أحمد طرابية : القيم الخطية فى رسم القرن العشرين وتصويره ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية التربية الفنية ، جامعة حلوان ، ١٩٧٧ ، ص ٣٦.



شكل رقم (١)

رسم بيانى يوضح أنواع الخطوط وتقسيماتها ،

من كتاب "الفن والتصميم لـ اسماعيل شوقى" ص ٣٨.

ب- خطوط غير مستقيمة : هي الخطوط التي لا تأخذ في مسارها اتجاها ثابتا فلكل من الخطوط المستقيمة وغير المستقيمة ، وطبيعته التي تخالف الأخرى ، ولكنهما يتكاملان ، فمن النادر أن نجد عملا فنيا يعتمد على إحداها ويستغني عن الأخرى ، وللخطوط غير المستقيمة أنواع مختلفة منها :-

* الخط المنحنى : هو مسار نقطة يتغير اتجاهها على الدوام([1]) ومتى تتقابل المنحنيات تنتج الدائرة ، ونستطيع رؤية الخطوط المنحنية في الطبيعة من خلال أشياء كثيرة مثل الكثبان الرملية والقواقع والعظام وغيرها مثلما تكون واضحة في العقود المعمارية في المساجد والكنائس ، ولها من المميزات ما يجعلهما يتكاملان في أهميتهما وبما يتناسب والقيمة الجمالية في العمل الفني تشكيليا أو معماريا أو غيرها ، فإذا كانت الخطوط المستقيمة تحمل القوة والصرامة والجفاف ، فإن الخط المنحنى يحمل في معظم الأحيان معنى الوداعة والرقة والرشاقة والسماحة وإذا ما اتجه لأسفل عبر عن المذلة والقهر ، "والمنحنيات من شأنها أن تضم العناصر المتفرقة وتجمع شملها في "كُل" يتميز بوحدة ، فالمنحنى الذي يمثل خط الكوبري يجمع بين أرضين ، وقبة السماء تبدو منحنية تضم الأرض والبحر وتجمع بين الكبير والصغير" ([2]) ، وتتوقف شدة الحركة في الخطوط المنحنية على شدة درجة انحنائها كما يختلف الإحساس في العمل الفني باختلاف الأداة وتغير اتجاهها عبر الأرضية .

* الخط المقوس : وهو يُعد أكثر انتظاما وصرامة من الخط المنحنى السابق لارتباطه بمحيط الدائرة وتتباين الخطوط المقوسة في أشكالها وأوضاعها تباينا كبيرا وتبعا لذلك تختلف القوى الحركية الكامنة فيها ، فهناك خطوط مقوسة بشكل مقعر يشبه تذبذب بندول الساعة المعلق ، وأخرى يظهر تقوسها بشكل محدب يشبه قوس قزح ، وهناك خطوط مقوسة مائلة ترتبط بمنظر اللهب ، ولعل الحركة في هذه الخطوط تتسم بإيقاع رقيق وهادئ ينساب في سلاسة ويسر ، مهما تنوعت أشكالها واختلفت أوضاعها وقد يزداد تقوس الخط حتى يعبر محيط دائرة مثلما نرى في لوحة الفنان "كلود ميلان" (شكل رقم ٨) .

* الخط الإنسيابي : هو خط يكون عادة عبارة عن منحنى ناقص طويل ، ينتهي إلى نقطة قد لاتكون في اتجاه بداياته مثل قطاع جناح الطائرة أو جسم السمك أو الطيور ، وكثيرا ما شاهدناه في أعمال فنانين اتسمت بالليونة المعبرة (شكل رقم ٢) وخير مثال على هذه التلقائية في الخطوط المعبرة المحفورة هي خطوط لوحة "المستحمة" للفنان هنرى ماتيس (شكل رقم ٣) .

([1]) أحمد فتوح الرفاعي : الرسم الهندسي ، المطبعة الأميرية ، القاهرة ١٩٤٩ ، ص ٣١.

([2]) عبد الفتاح رياض : التكوين في الفنون التشكيلية ، دار النهضة العربية ، القاهرة ، ١٩٧٣ ، ص ٧٤.



الشكل رقم (٢)

جوزيف هيشت : حفر خطى بالأزميل (٨ × ١٠,٥ بوصة) ، يوضح استخدام ليونة الخط المعبر عن حركة الشكل.



الشكل رقم (٣)

هنرى ماتيس : المستحمة ، حفر بارز على اللينوليم ، ١٩٢٦ ، يوضح ليونة الخط المعبر عن حركة الجسم الانسانى.

- خطوط مركبة : هى تلك الخطوط التى تعتمد فى تكوينها على تكرار نوع أو أكثر من الخطوط البسيطة بطرق معينة ، فقد تكون الخطوط المركبة مشتقة من الخط المستقيم ، وقد تكون مشتقة من غير المستقيم ، وأحياناً تجمع بين جرة قلم واحده أو غيرها مثلما نجدها فى خطين متوازيين أو فى خطوط عديدة متوازية أو حركية متصاعدة أو منكسره وهى تشمل :

* الخط المنكسر : ويتكون من تكرار تلاقى خطين مستقيمين مائلين فى اتجاه عكسى نشأت بينهما زاوية ، ويكون اتجاه الزاوية مرة إلى أعلى ومرة إلى أسفل ، ويتوقف الإحساس الناتج عن العلاقة بين حركة الصعود والهبوط بين أضلاع زوايا الانكسارات ، ويعُد من أقدم الخطوط التى استخدمها الإنسان فى الفنون ، وخير دليل على ذلك خطوط المياة الفرعونية .

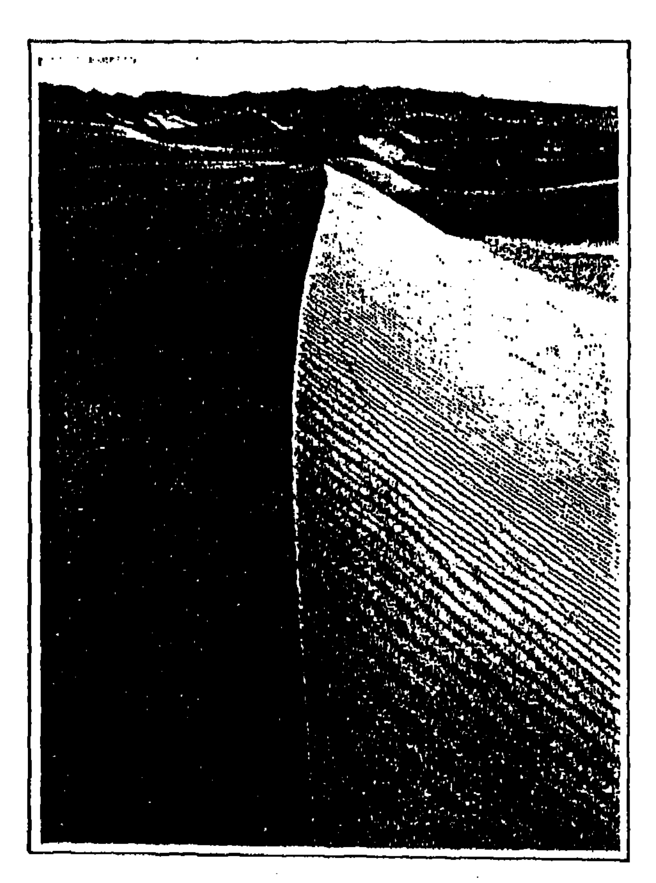
خطوط مركبة أساسها الخط غير المستقيم :

* الخط المتعرج : ينشأ من تلاقى عدة أقواس متجاورة فى اتجاه واحد ، وليس لها وضع ثابت فهى متباينة فى أوضاعها حسب وجودها فى التكوين وينتج عنها إيقاع حركى نراه بوضوح فى طبيعة تموجات الرمال المتحركة (انظر شكل رقم ٤) وتزداد تلك الحركة كلما تنوعت الأحجام بين الأقواس.

* الخط الحلزونى : ينشأ من استمرار دوران خط منحنى فى اتجاه دائرى متدرج إلى الداخل أو إلى الخارج ، وهى تشير إلى التزايد والتناقص فى آن واحد ، ويتحدد الشكل النهائى للحلزون نتيجة عملية مركبة من حركتى الدوران والانبساط أو الانكماش .

والخط الحلزونى دائما يعطى الإحساس بالحجم والحركة المستمرة له توحى بالعمق ، فهو أجوف فى بنائه ، نراه فى الاستمرار التصاعدى للقوقع والشرنقة والسلاسل وسلم المئذنة والبرج ، وهو البناء التصاعدى للحلزون نفسه للإناء الفخارى الذى يأتى نتيجة لحركة رجل وثبات يد الصانع على العجينة (شكل رقم ٥ ، ١٢).

* الخط المموج : مثله مثل الخط المتعرج ينشأ من تلاقى عدة أقواس متجاورة ، ولكنه فى اتجاه متبادل بين الأقواس ، قريب الشبه من الخط المنكسر غير أنه ليس لانكساراته زوايا ، حيث تتحرك أجزاؤه حركة موجية متصلة ولاتتلاقى فى نقطة واحدة محددة ، لذلك فالحركة الموجية التى يتسم بها هذا الخط تجعل له إيقاعا متميزا ، يتنوع وفقا للعلاقة بين الارتفاع والانخفاض ، ويتوقف تحديد الأحاسيس الناتجة عن تلك الخطوط على اتجاهها ومدى شدة الانحناءات أو رخاوتها ومعدل تكرارها مع علاقاتها بالخطوط الرأسية الأخرى رأسية كانت أو مائلة أو أفقية .



الشكل رقم (٤)

يوضح حركة تموجات الخطوط وايقاعاتها الطبيعية فى حركة الرمال.

* الخط اللولبى : ينشأ من دوران خط منحنى فى اتجاه دائرى بحركة تصاعدية نامية ، "حيث يتحرك حركة دائرية تصاعدية دون أن ينغلق على نفسه ، لذلك فهو الصورة المثلى للنماء الانسيابى والتجدد اللامتناهى فى مراحل التطور [١] (شكل رقم ٦ ، ٧) .

فهو خط غير مستو وعلى هذا فإن الطبيعة المرئية له تعطينا دائما الإحساس بالحجم وأحيانا يشغل حجما اسطوانيا أو مخروطيا أو غير ذلك.

خطوط مركبة أساسها الخط المستقيم أو غير المستقيم ، وقد تجمع بينهما فى آن واحد وتشمل:-

* الخطوط المضفرة : وهى خطوط منحنية متقاطعة تعطى فى مجملها العام شكل "الضفائر" فتعمل على احداث الحركة بين الخطوط بعضها والبعض الاخر ، وإيجاد العلاقات فى التكوين من خلال تنوع اتجاه تلك الخطوط.

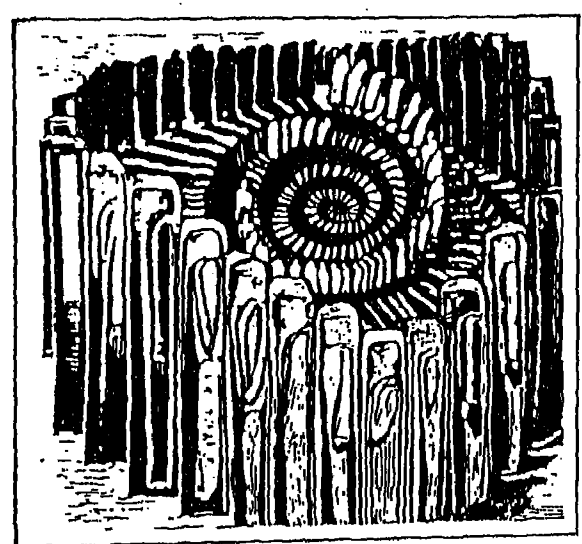
* الخطوط المتقطعة أو المنقوطة : الخط المتقطع هو عبارة عن مجموعة الشُرط أو النُقط المتجاورة على امتداد واحد ، تفصلها مسافات فراغية معينة بشكل يؤدى فى مجموعه إلى تحديد اتجاه ما ، وتختلف أطوال هذه الشُرط أو النُقط المتجاورة وما يترك بينهما من مسافات من خط لآخر ، على أن تظل هذه المسافات مناسبة وكافية لتحقيق الربط بينهما وتجميعهما فى صيغة كلية بحيث يسهل إدراكهما بوصفهما خطاً ، والخطوط المتقطعة أو المنقوطة من وسائل تحقيق التباين الخطى ، فإذا وُجد فى مجال ما خطان متساويان فى الطول ، وفى السمك ، وفى الاتجاه ، وفى اللون ، ولكن أحدهما خط متصل والآخر خط متقطع أو منقوط ، فإن الطبيعة المرئية لكل منهما تكون كافية لأن ندرك ما يوجد بينهما من تباين ، وكثيرا ما تستخدم تلك الخطوط فى الرسوم الهندسية والتوضيحية (شكل رقم٩) .

* الخطوط المتقاطعة والمتشابكة : قد يتقاطع خط مع آخر فى اتجاهات مختلفة داخل العمل الفنى مما يحدث نوعا من التراكب بسمك الخط أو لونه ويعمل على فصل المساحات وتحديدها (شكل رقم ١٠) .

ويعنى تشابك الخطوط وتقاطعها بشكل مركب من الناحية المرئية "بالنسيج الشبكى" ، وإذا كان النسيج لا يتحقق بصورته المألوفة إلا بالترابط المحكم بين مكوناته ، فإن الخطوط قد تتشابك بعضها مع البعض الآخر فى اتجاهات متعارضة ، حيث يؤدى التشابك بين تلك الخطوط إلى الربط بينها وتجميعها فى صيغة كلية مركبة ذات وحدة تامة ، وكلما زاد عدد الخطوط المتشابكة

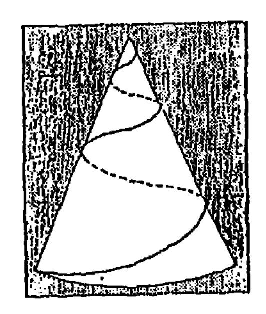
---

[١] حسين بيكار : جريدة الأخبار العدد رقم "٧٣٢٧" ، الصادر فى ١٢ ديسمبر ١٩٧٥ ، مؤسسة (أخبار اليوم) ، القاهرة ، الصفحة الأخيرة.



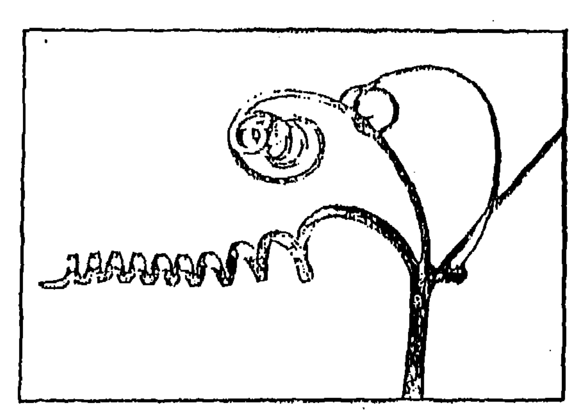
الشكل رقم (٥)

فتحي أحمد : صفوف الموتى "تكوين حلزوني" حفر خشبي ١٩٨٢ (٨٨ × ٧٧ سم)(يوضح حركة الخط الحلزوني في وسط اللوحة تقريبا).



الشكل رقم (٦)

خط الجمال كما تصوره "ليم هوجارث".



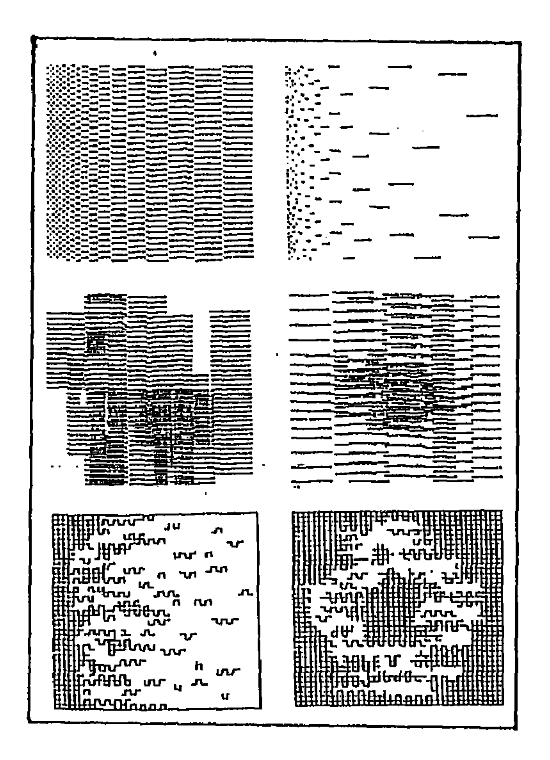
الشكل رقم (٧)

الخط اللولبي في الطبيعة متمثلا في النبات .



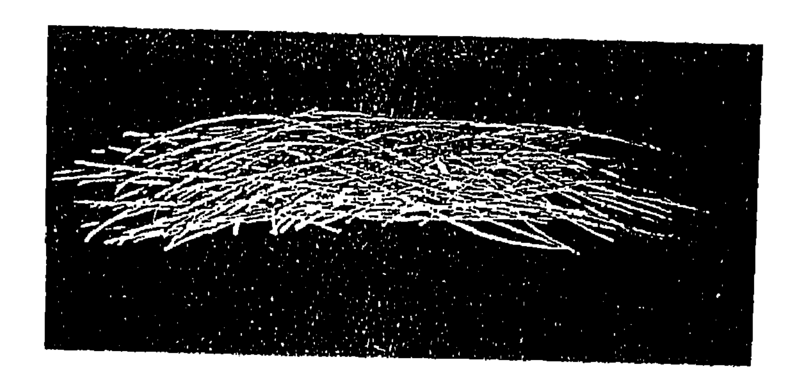
الشكل رقم (٨)

كلود ميلان : صورة ذاتية ، طباعة غائرة على النحاس ١٦٧٢ ، نموذج يوضح اعتماد الفنان على الخط الدائرى الواحد فى عمله الفنى ، ويعبر عن الدرجات اللونية بالتحكم فى سمك الخط المحفور.



الشكل رقم (٩)

يوضح ستة أمثلة من الخطوط المتقطعة والمتماسة والمتشابكة



الشكل رقم (١٠)

يوضح بعض الخطوط المتقاطعة فى الطبيعة (مجموعة من العيدان أو القش).

واختلفت فى اتجاهاتها فإن الشكل الناتج يكون أكثر تركيبا ([1]) ، مثلما أطلعتنا الطبيعة بأمثلة كثيرة (شكل رقم ١١) .

والتشابك ليس مقصورا على أنواع بعض الخطوط دون الأخرى ، بل يتم التشابك بين جميع الخطوط وبأشكال متنوعة سواء كان تشابكا منتظما أم غير منتظم ، ونجد ذلك التشابك فى السمك .

* الخطوط المتلاقية : إذا تقابل خط مع خط آخر فى أية نقطة عليه ، ثم توقف عن الحركة ، فيقال أن الخط الأول قد لاقى الخط الثانى ، ويعرف محل تقابلهما بنقطة التلاقى ويكون الخطان من الوجهه الهندسية متلاقيين ، وقد يحدث التلاقى بين الخطوط نوعا من الترابط والوحدة فى العمل الفنى كما يتم بين عدة خطوط وفى عدة نقاط تتوقف حركة تلك الخطوط عندها وهى التى تصبح بمنزلة بمثابة مركزا لتلاقيها وتجميعها ، أما إذا مرت هذه الخطوط بتلك النقطة دون أن تتوقف عندها واستمرت فى حركة مستقيمة لأية مسافة تبعد عنها ، ففى هذه الحالة لاتكون تلك الخطوط متلاقية بل تكون متقاطعة ، فالأمر يرتبط بمدى توقف حركة الخطوط أو استمرارها عند نقطة التلاقى أو التقاطع (شكل رقم ١٣ ، ١٤) جانب اللوحة الأيسر من أعلى والأيمن من الأسفل.

* الخطوط الحرة أو التلقائية : وهى خطوط لاتعتمد على أية أدوات أو حسابات هندسية ، وإنما هى حرة تخضع لنظام تلقائى نابع من حس الفنان وخبرته الفنية ومهاراته الآدائية ، وتواجدها بالعمل الفنى طبقا للموضوع ، وبما يتناسب والفكرة التى يتناولها وقد تصل تلك الخطوط فى حريتها إلى حد العنف مثلما نلاحظ فى (شكل رقم ٢٦ ، ٣٠).

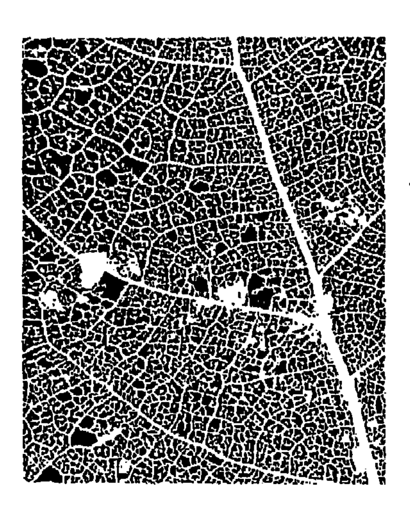
* الخطوط المتماسة : التماس من وسائل تجميع العناصر المختلفة والربط بينهما فى المجال المرئى ، ويحدث بين الخطوط سواء كانت عناصر قائمة فى الفراغ بذاتها ، أم تمثل نهايات لاشكال ذات طبيعة خطية ، وقد يجمع التماس بين الخطوط والأشكال ، فالتماس الذى يحدث بين العناصر الخطية يشبه عملية الجذب المغناطيسى ، حيث تتلامس العناصر دون أن تتراكب ، وعند تلامس عنصرين فإنهما يترابطان ، ويصبحان عنصرا واحدا مركبا ، ويعرف محل تلامسهما "بنقطة التماس" .

* مسميات الخطوط :

هناك مسميات فنية ترتبط بأنواع الخطوط واستخداماتها فى الفنون التشكيلية من أهمها:-

١- خط الجمال : ويتمثل فى خط الجمال "لهوجارث Hogarth" وما يعنيه فى الحقيقة ، فلقد حدد ذلك الخط بأنه خط لولبى مرسوم على السطح الخارجى لمخروط ، وكلما تحرك الخط فى

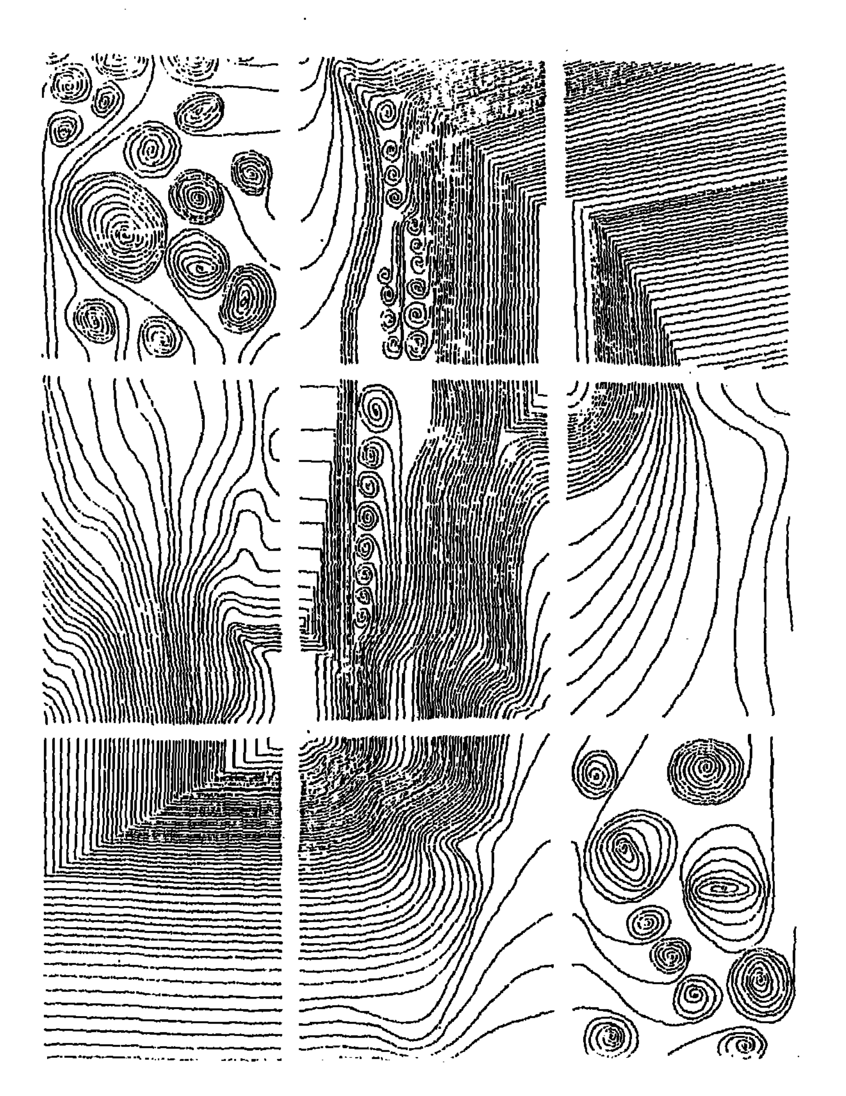
([1]) أنظر محى الدين سيد أحمد طرابية : مرجع سابق ص ٣٣.



الشكل رقم (١١)
الخطوط المتشابكة فى الطبيعة من خلال قطاع فى ورقة نبات

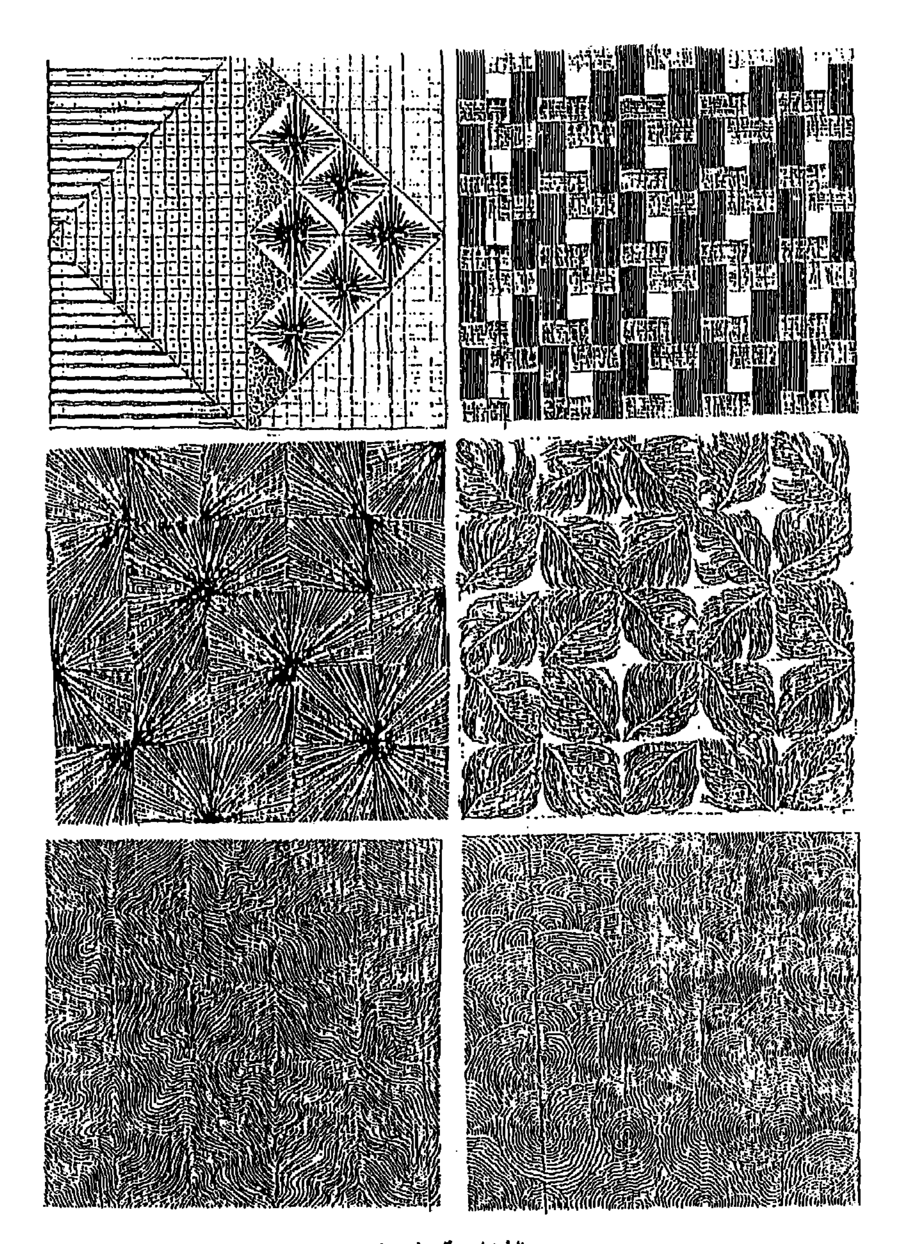


الشكل رقم (١٢)
الخط الحلزونى فى الطبيعة (قواقع)



الشكل رقم (١٣)

يوضح مجموعة متنوعة من الخطوط الهندسية والخطوط الحرة التلقائية المتنوعة والمتلاقية .



الشكل رقم (١٤)

يوضح مجموعة من التصميمات التى تعتمد على الخطوط الحرة أو الهندسية .

اتجاه نهاية اللولب فإن كل جزء فيه يختلف عن الجزء الذى قبله ، ولكنه فى الوقت نفسه فى وحدة تامة معه ، لذلك فالخط له وحده مطلقة وتنوع مطلق ، راجع (شكل رقم ٦) ورأى أن فيه قوة أخرى غير قوة الجمال هى القوة الناشئة عن الهندسية ([1]) .

٢- خط مستوى النظر : وهو خط أفقى وهمى ، تنتهى عنده أشعة الرؤية الصادرة من العين عندما يقع الشئ فى مستوى نظر المشاهد وله أهميته فى دراسة قواعد الرسم والمنظور .

٣- خط الأرض : وهو اصطلاح يصور ما يرمى إليه الفنان عندما يرسم خطوطا أفقية أو رأسية أو مائلة فى نهاية العناصر والأشكال ، والتى يرسمها لتصوير الأرضية أو المستوى الذى ترتكز عليها ، وله أهميته فى تحديد زاوية العنصر.

٤- خط الأفق : وهو خط أفقى يعبر عن تقابل السماء مع الأرض ، أو البحر فى عمق العمل الفنى ، خاصة فى المناظر الطبيعية ، فكلما ارتفع فى العمل الفنى ، فإنه قد يشير أكثر لدينا الإحساس بالبعد والعمق والعكس وقد يتقوس عند الإشارة ببعدنا الشديد عنه .

٥- الخطوط الخارجية : وهى الخطوط التى تحيط بالأشكال ، وتحدد نهاياتها أو حافاتها التى يظهر من خلالها الهيكل المرئى لتلك الأشكال فى الفراغ المحيط ، بصرف النظر عن كونها ذات طبيعة مسطحة ـ أو ذات أبعاد ثلاثة .

٦- خطوط التظليل (التهشير) : وهى خطوط تستخدم لإحداث التباين والتدرج فى الظلال بين المساحات والأشكال ، لتحقيق الإحساس بالكتلة والعمق الفراغى ، وتختلف الطرق المتبعة فى تحقيق ذلك ، فقد يكون التظليل على شكل خطوط مستقيمة ، متجاورة ومتوازية ذات وضع أفقى أو رأسى أو مائل ، وقد يكون التظليل على شكل شبكة من الخطوط المتقاطعة تقاطعا عموديا أو مائلا وبشكل غير منتظم ، أو قد يكون على شكل خطوط صغيرة متقطعة تتلاقى فى اتجاهات مختلفة يتقاطع بعضها مع البعض الآخر دون التقيد بنظام ثابت ، وتختلف الدرجة الظلية الناتجة وفقا لتقارب الخطوط وكثافتها ، واختلافها فى السمك ، إذ تتناسب الزيادة فى درجة الظل تناسبا طرديا مع مقدار الزيادة فى تقارب الخطوط والزيادة فى سمكها وكثافتها والدرجة اللونية المستخدمة فيها .

٧- الخطوط الإشعاعية : وهى خطوط تنبثق من نقطة أو مركز أو تتفرع من خطين – من جانب واحد أو من جانبين أو عدة جوانب فى مكان ما ، على سطح اللوحة فى حركة مستمرة منتشرة ، ونحو الخارج لتتخذ لها مسارات مختلفة ، تزداد انتشارا كلما بعدت عن مركز الانطلاق

([1]) جورج سانتيانا : الإحساس بالجمال ، ترجمة / مصطفى بدوى ، مراجعة د/ زكى نجيب محمود ، مكتبة الانجلو المصرية ومؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٨٩٦ ، ص ٥٢.

أو التحرك ، وهى تتمتع بقوة حركية عالية ، ويمكن أن تكون مستقيمة أو مقوسة أو منحنية أو منكسرة أو غير ذلك ، وفقاً لمتطلبات التكوين ، وما يريد الفنان تحقيقه من خلال العمل الفنى ، وقد تتجمع هذه الخطوط حول عنصر ما أو شكل معين فى العمل الفنى ، أو تنتشر فيما يحيط به من فراغ ، فهى تعمل كمرشد للبصر تجاهه وتحقيق السيادة فى اللوحة كما نلاحظ فى (شكل رقم ١٥).

٨- الخط السريع : ويستخدم هذا النوع من الخطوط الفنانون الذين تعتمد تجربتهم على المغامرة والاكتشاف اللحظى ، فيكون بمثابة المعاون لتجسيد كل اللحظات المكتشفة بسهولة ويسر محتويات فى كل ذبذباته على الحالة المعنوية والانفعالات وقت العمل .

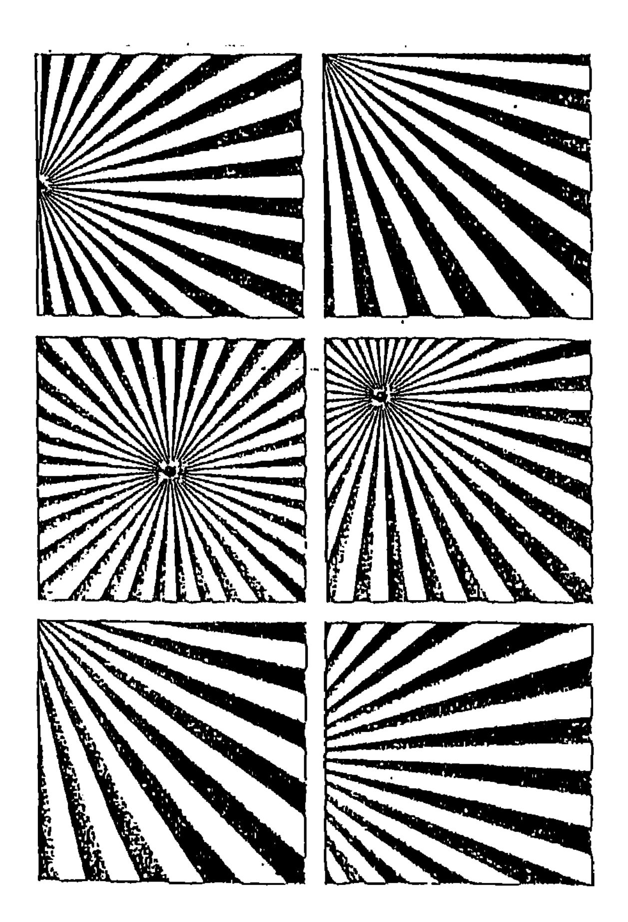
وقد استخدم هذا الخط الكثير من الفنانين أمثال "خوان ميرو J. Miro" (١٨٩٣ – ١٩٨٣) و"بول كلى Poul Klee" (١٨٧٩ – ١٩٤٠) (اشكال رقم ١٦ ، ١٧ ، ١٨) ، فكانت الخطوط تتشابك ، ففى مناطق الظل راحوا يضيفون طبقة إضافية من الخطوط ، ويتركون مناطق النور بدون خطوط ، كما استفادوا من الخط بوصفه إشارة تحمل معنى ودلالات طبيعية " ([1])

ثانياً : مضمون الخط :

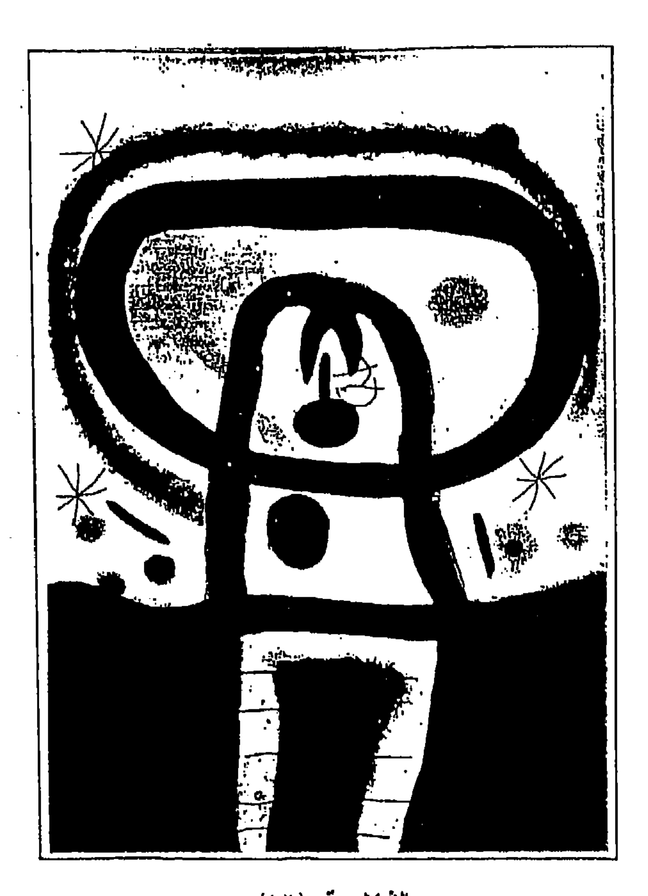
هو المضمون الذى تحدده الوظائف التشكيلية المتعددة للخطوط فى العمل الفنى ، وأهمها:

- تحديد مسطح التصميم أو اللوحة ، حيث يتم من خلال الخطوط تحديد مساحة التصميم بالنسبة للمساحة الكلية للمسطح ، كما يمكن عن طريق التحكم فى سمك الخط تعريف الأشكال المختلفة وتحديدها داخل العمل الفنى .
- بناء هيكل التصميم والشكل العام للعمل .
- حصد الفراغ .
- إعداد التصميم ، حيث يعد التصميم ببعض الخطوط البدائية البسيطة القابلة للتغيير حسب فكرته.
- إحداث التأثيرات بالمسطحات والحجوم عن طريق توظيف الخطوط فى مختلف أرجاء العمل.
- الفصل بين المساحات اللونية ، فيمكن للفنان استخدام الخطوط للإبهام بالبعد الثالث حتى مع عدم الاختلاف فى سمكها .
- إحداث القيم السطحية والملمسية.

([1]) عز الدين شموط : فن الجرافيك من الأحفار الخشبية إلى الكمبيوترجرافيك ، كُتيب الندوة الدولية المصاحبة لترينالى مصر الدولى الأول لفن الجرافيك ، القاهرة ، ١٩٩٤.

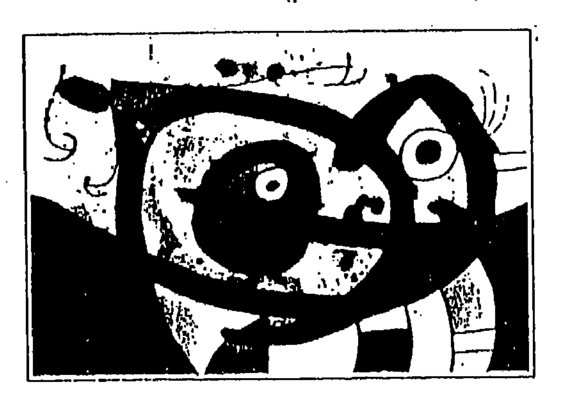


الشكل رقم (١٥)
يوضح مجموعة من الخطوط الاشعاعية



الشكل رقم (١٦)

خوان ميرو : الاعتدال الشمسى ، حفر حمضى وقلافونية ، ١٩٦٨ (٧٣,٧ × ١٠٤,٣ سم) .



الشكل رقم (١٧)

خوان ميرو : قطة ، ليثوجراف ملون ١٩٧٦.

- إغلاق الفراغ .
- تحقيق التباين .
- تحقيق الاستقرار لعناصر العمل المختلفة .
- تحقيق الإيقاع الخطى .
- إحداث التدرج فى الظلال ، انظر (شكل رقم ٢٠) .
- تحقيق وحدة التكوين .
- تحقيق الشعور بالحركة ، أنظر (شكل رقم ١٩) .
- تحقيق السيادة .
- تحقيق تراكب الأشكال وتقاطعها .
- إحداث التأثيرات بالشفافية .

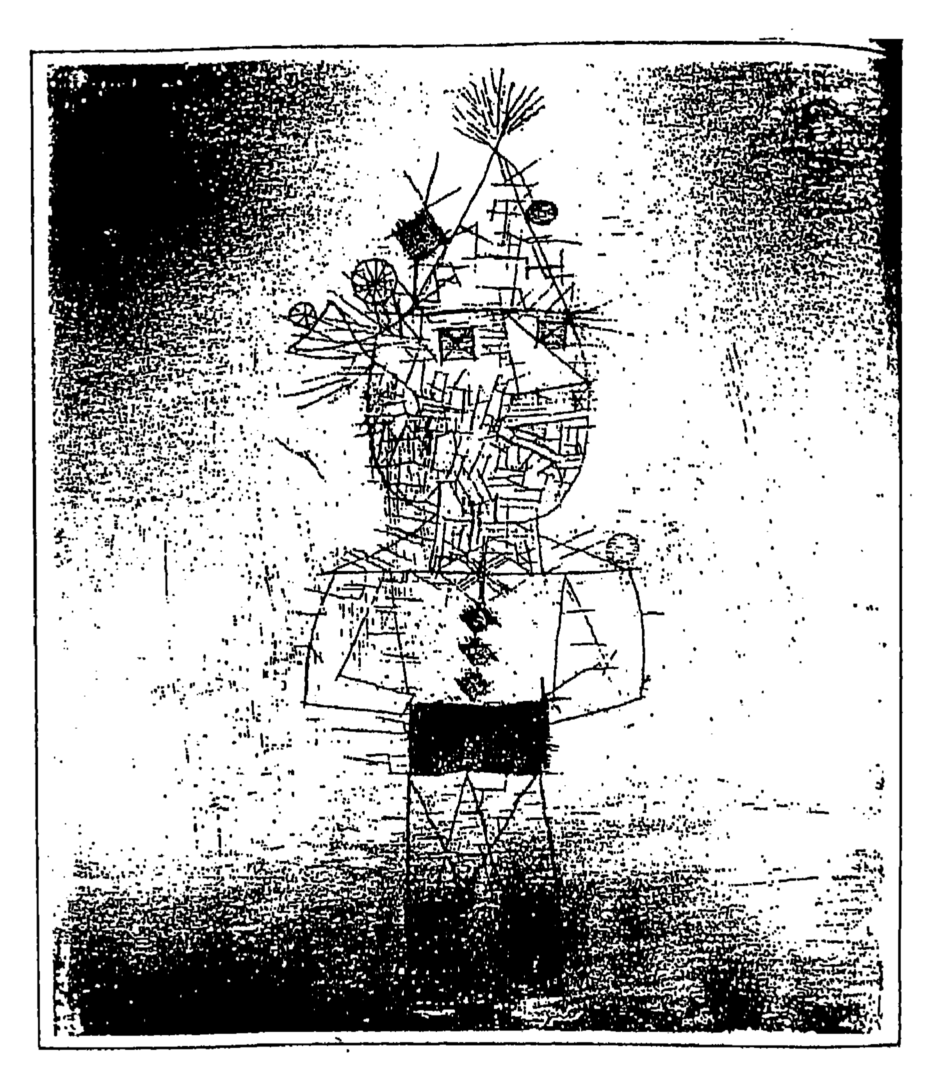
وكذلك سيكولوجية الخطوط ودلالتها الرمزية فى التكوين ، وحيث إن لها تأثيرها النفسى بما توحى به إلى الرائى ، فمن الملاحظ أن الخطوط التى تمتد رأسيا من أسفل الإطار لأعلاه تبدو ثابتة ، فلا هى صاعدة ولا هى هابطة ، لأن حدود الإطار توقف حركتها إلى كل من الاتجاهين ، فالعين تتبع الخط صاعدة إلى حافة الإطار ، ثم تتحرك أفقيا حوله حتى يلاقيها خطُ آخر يأخذها إلى اسفل مساحة التصميم مرة أخرى [1] ، فنبض الخطوط القوية وتواتراتها وطاقتها جميعها مؤشرا على عمق الفكرة الفنية وأهميتها [2] ولها تأثيراتها الفرعية مثل الألوان .. فتوازن الأجزاء التى تتألف منها وتناسقها ، وما فى الخط المنحنى من سلاسة ، وما فى الخط المستقيم من جسم ، كلها تشارك فى متعتنا الجمالية [3](شكل رقم ٢١) ، وهو الذى يؤكد أن الخطوط فى العمل الفنى مثل الإيقاعات فى الموسيقى ، ويمكن إدراكه بوضوح أكثر فى فنون الجرافيك التى لايوجد بها تأثير لونى ، فتبدو الحركة مع الخطوط المرسومة ، فهى تأخذ قيمتها من النظام الإيقاعى العام للتكوين وأساسه التنوع فى اتجاهاتها ، وما تحصره من مساحات وكتل تصف شيئا معينا ، فعند التأمل فيما يحويه العمل الفنى وإخضاعه للرؤية الخطية نراه مجموعة من الخطوط ، قد تكون رأسية أو أفقية أو منحنية ، متقاطعة أو متصلة أو منفصلة سميكة أو رفيعة ، حادة أو مرنة ، فقد

---

[1] أحمد حافظ شعبان وفتح الباب عبد الحليم : التصميم فى الفن التشكيلى ، عالم الكتب ، القاهرة ، ١٩٨٤ ، ص٤٦.

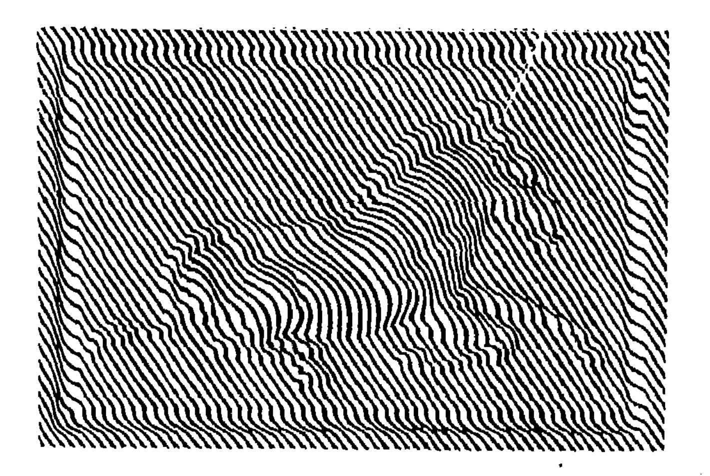
[2] جورجى جاتشف : الوى والفن ، ترجمة / د. نوفل نيوف ، عالم المعرفة (١٤٦) المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، ١٩٩٠ ، ص٩٥.

[3] اروين إدمان : مرجع سابق . ٩٣ .



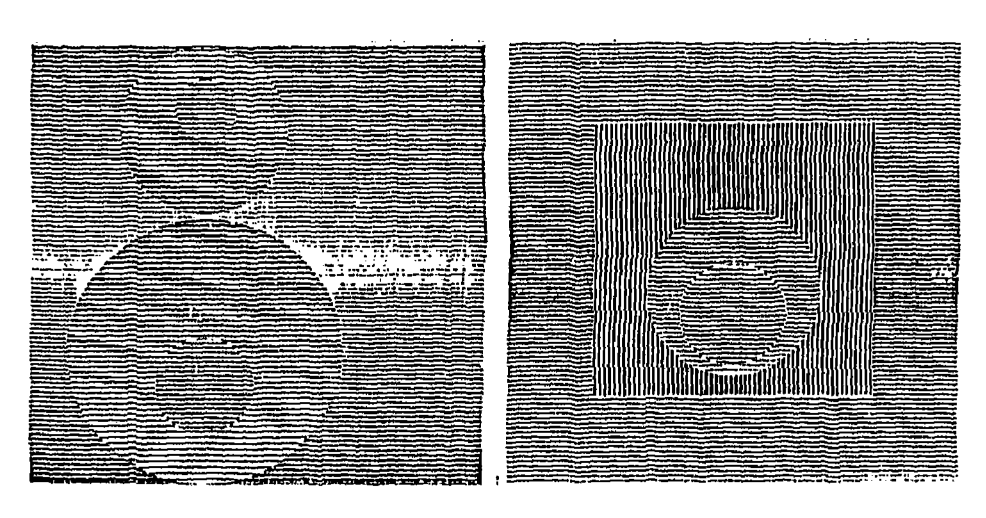
الشكل رقم (١٨)

بول كلى : المهرج ، حفر حمضى وقلافونية ١٩٣١ ، متحف الفن الحديث ، نيويورك .



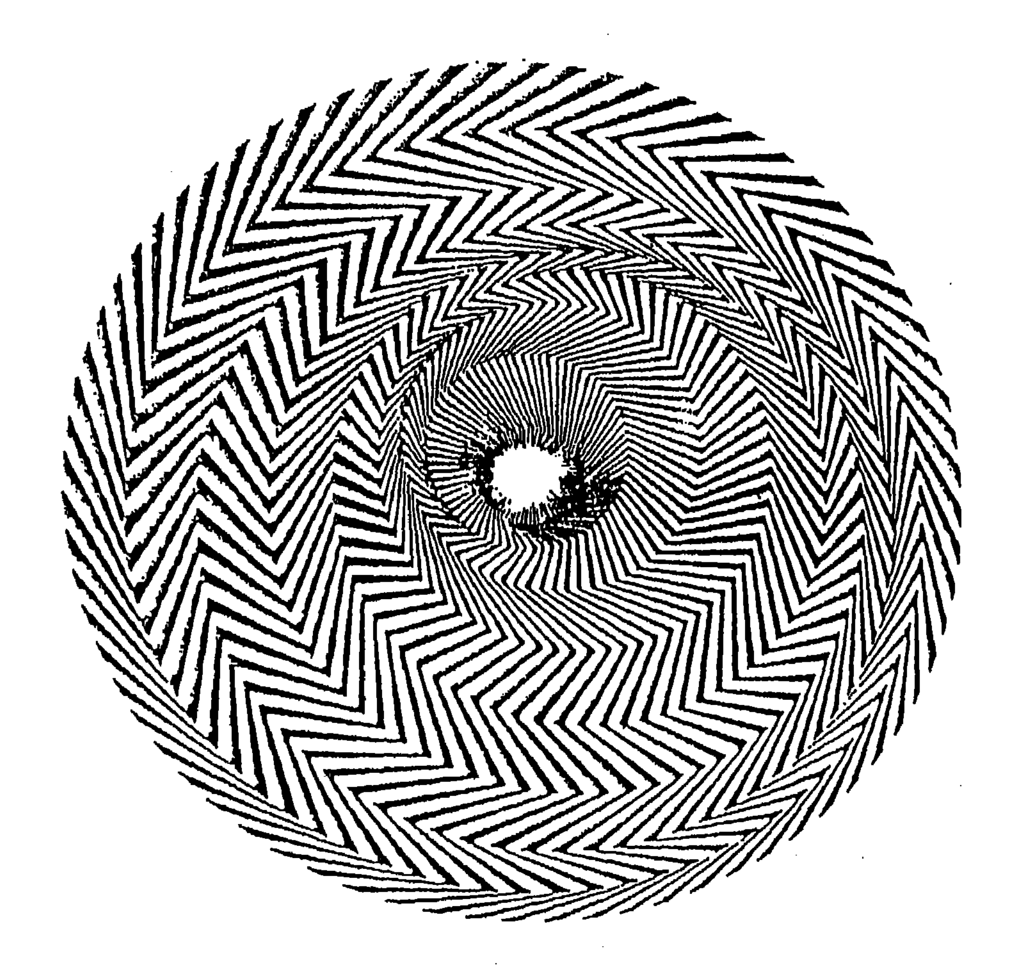
الشكل رقم (١٩)

فيكتور فازاريللى : نموذج يوضح التنوع فى الخط الواحد بين الخط المستقيم والخط المنحنى وتأثيره لإبراز أشكال جماعية ، وتحقيق الشعور بالحركة .



الشكل رقم (٢٠)

استخدام سمك الخطوط لإحداث الظل والنور والعمق فى التصميم.



الشكل رقم (٢١)

تريدجيت رايلى : نموذج يوضح استخدام الخط فـى الحصـول على أبعاد مختلفة فى التصميم .

يستخدم الفنان خطوطاً ذوات أشكال متعارضة أو متوافقة فى مواضع مختلفة من اللوحة للتعبير عن حالات نفسية إنسانية وانفعالات وجدانية معينة .

ومثلما يطور كل كاتب أسلوباً خاصاً به ، كذلك يطور كل فنان اسلوبه الخاص فى التعامل مع الخطوط ، ومن خلاله يعبر بشكل مباشر أو غير مباشر عن خبراته الخاصة ، ولذلك فإن دراسة الخطوط من الأمور الهامة ، لأنها تمكننا من معرفة الطرائف والأساليب الخاصة التى يفكر من خلالها الفنانون ويشعرون ، ومن ثم تساعدنا على التذوق والاستجابة لإبداعاتهم (١) .

فالدلالات الرمزية المرتبطة بالخطوط كثيرة منها التعدد والانقسام ، والاستمرارية ، والانقطاع والإحاطة ، والاشتمال ، فيتمثل الخط المستقيم أقصر الطرق الموصلة للتحقيق ، وترتبط الخطوط بشكل عام بالروابط الأخلاقية أو الروحية أو العاطفية ، وهى روابط قد تكون محددة ومؤقتة ، وقد تكون ممتدة ولا نهائية ، فقد يعبر الخط عن القيد ، وقد يعبر عن الحرية ، وقد يعبر أيضا عن المسار الذى يسلكه الإنسان خلال حياته ، وقد يكون هذا المسار مليئا بالارتفاعات والانخفاضات أو مستقيماً ، ومباشراً بسيطاً وسهلاً أو محفوفاً بالمخاطر ومملوءا بالمتاهات والتداخلات ، لذا فإننا نشعر برقة الخطوط اللينة ، وقوة السليم المستقيم سواء أكان مائلاً أو منكسراً ، كما نشعر بأن الخط السلس المتماوج يفك التوتر ، ويجلب السرور والبهجة ، كما نشعر بأن الخط يمكن أن يقدم لنا صورة وصفية لحركة من الحركات ، فقد يشعرنا خط الأفق مثلا بالسكون والغموض.

والفن التشكيلى بوصفه وسيلة اتصال كاملة تمتد بين الفنان والمشاهد ، يحمل من الصيغ والرموز والخطوط مدلولات محددة ، حتى لو كان الشكل مجردا لكنه بوصفه لغة إبداعية تشكيلية لابد أن تخاطب المشاهد بمفردات ورموز مبتكرة على أن الاختلاف يبدو واضحاً فى فهم مضمون العمل وتأويله عندما تكون الرموز مختلفة من شعب لآخر ومن ثقافة لأخرى (٢) .

ومن هذا المنطلق ، فالدلالات الرمزية للتكوين فى العمل الفنى تعتمد بصفة خاصة على تنوع الخطوط وشدتها أو لينها ، وتفاعل كل منها مع الآخر ، فبناء اللوحة يتكون من شبكة متكاملة من الخطوط الأفقية والرأسية التى تتعامد بعضها مع البعض ، وهى تختلف من نوع لآخر، فتعامد الخطوط الرأسية على خط الأفق يعطى إحساساً بالرسوخ ، فالخطوط المتناثرة أو المبعثرة لاتملك من القوة ما يحملها على التحدى حتى لو كانت مرتبطة بعضها بالبعض ، فأشكال

---

(١) شاكر عبد الحميد : المفردات التشكيلية رموز ودلالات "سلسلة نقوش" ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ، ١٩٩٧ ، ص١٤ .

(٢) انظر عفيف بهنسى : الفن الجرافى بوصفه وسيط اتصال عن طريق الرموز والخط ، كتيب الندوة الدولية المصاحبة لترينالى مصر الدولى لفن الجرافيك ، القاهرة ، ١٩٩٤.

المتصارعين فى الطبيعة تُشعرنا بالخطوط المتداخلة ، فيستطيع الخط أن يقدم لنا صورة ذاتية ، فنجد فى الأعمال الفنية اهتمام الفنان بالخطوط الوهمية التى تنظم عناصر التصميم بالنسبة للرؤية البصرية ، فنقول إنه تصميم "هرمى" لأننا نشعر بمثلث وهمياً أو توازنا إشعاعيا ، ونرى تصميما آخر،ترتكز العناصر فيه فى بؤرة توهمنا بالدائرة ، وهناك التصميم نصف الدائرى والبيضاوى.

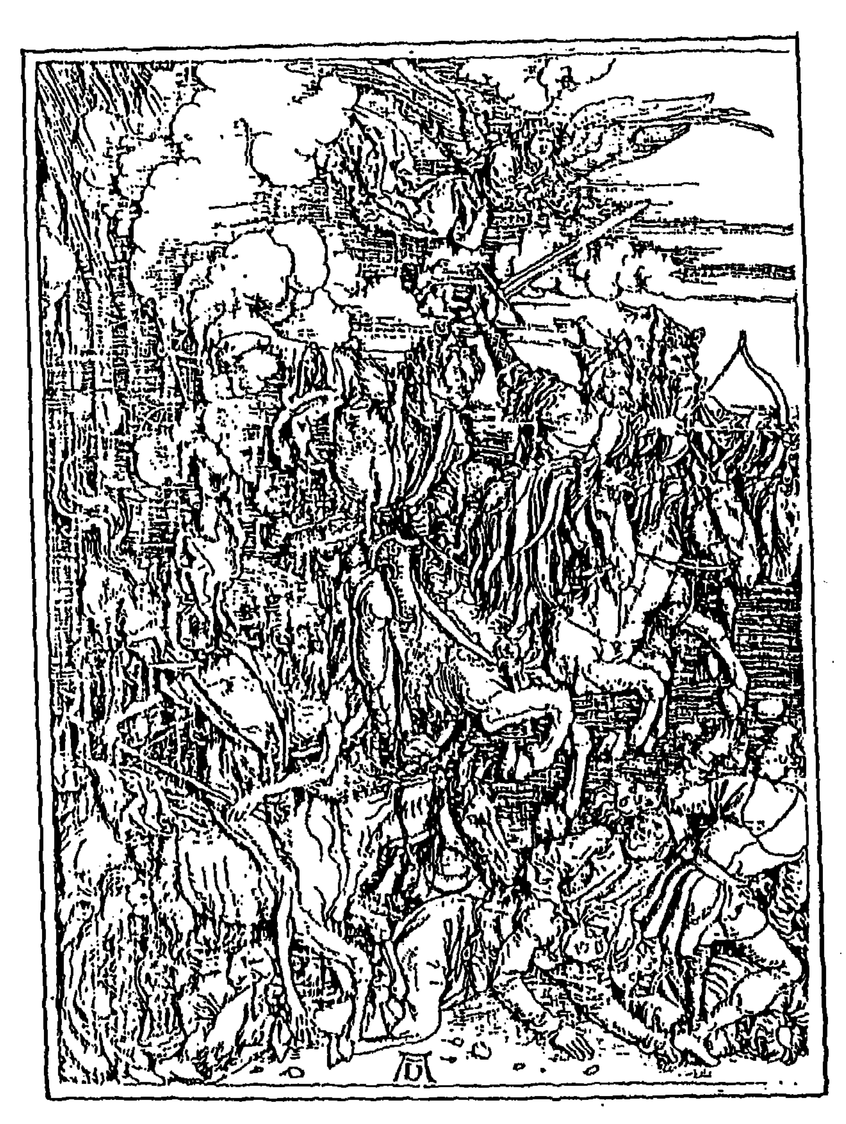
وقد استخدم "ديورر Durer" (١٤٧١ - ١٥٢٨) الخط بأسلوب مختلف وبتنوعات فاقت الحصر فى حركاتها وتدخلاتها ومنها لوحة "الفرسان الأربعة" (شكل رقم ٢٢) التى تزاحمت بخطوط رسم الأشخاص، والتى تداخلت من وراءها خطوط شبه هندسية أفقية متوازية بوصفها عملية ربط لعناصر الزحام وتعبيراً عن الأفق المتوازى على الأرض وفى السماء ، على عكس لوحة "رمبرانت" عازف الكمان الضرير التى تجمعت فيها خطوط الظلال على جانب رأس وجسد الشخصية المسيطرة على اللوحة (شكل رقم ٢٣) .

فالخطوط التى تكشف لنا عن المدلول المرئى للعمل الفنى ، وتعطينا الإحساس بقيمتها التشكيلية بوصفها بناءً ايقاعياً مجسماً فى حد ذاته لاتعتمد على المعرفة فقط ، لكنها تعتمد على تلك الحساسية التى يستمتع بها الفنان ، وصياغته لمفرداته وعناصره ، بما يتناسب والموضوع ، إذ صار الخط عنصرا ذا مدلول واسع يشير إلى العديد من الاستخدامات من كتابة ورسم وحفر بالأعمال الفنية المتمثلة فى الفنون المرئية "منذ فجر التاريخ" والتى بدأت بالرغبة فى رسم خطوط محددة ، وعلامات ورموز كما يبدأ الأطفال رسومهم ، فكان أحد الجوانب الأساسية فيها ([1]) ، وهذا على نحو ما حدده "روجرفراى – Roger Fry" من ترابط العناصر التى من شأنها أن يتصف بها العمل الفنى وهى "الخط والكتلة والظل والنور واللون " ليصبح شكل ذو دلالة " Significant Form " كما ذهب " كلايف بل Clive Bell" ([2]) ، فهى يجب أن تؤخذ على أنها اتجاهات لقوى تتصاعد فى نقاط لها أهميتها بالنسبة للصورة ، فالخطوط تتعامد على بعضها بزوايا قائمة تضع مستطيلات ذوات زوايا ، وتحدث حالة من السكون والاستقرار ، أما الخطوط التى تميل وكأنها تتعدى أربعة أضلاع الصورة ، وتقسمها إلى مساحة منفصلةعن بعضها وتجاه بعضها ، فهى دائما تعطينا الإحساس بالحركة داخل المساحة المشغولة ([3]) .

([1]) لقد ذهب "وليم بليك W. Blake" (١٧٥٧-١٨٢٧) إلي أن للخط ميزه لاتعدوها ميزة أخرى فى الفنون المرئية (هربرت ريد : معنى الفن ، مرجع سابق ص ٢٩) .

([2]) "روجر فراى " و" كلايف بل Fry & Bell" مفكران وناقدان فنيان ارتبط اسميهما بنظرية "النقد الفنى والجمالى" فى مطالع القرن العشرين ، وقدما النظرية الشكلية التى تعد دفاعا عن نظرية الفن الحديث (جيروم ستولينتز : النقد الفنى : ترجمة / فؤاد زكريا ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨١ ، ص ٢٠٢) .

([3]) حسن سليمان : مرجع سابق ، ص ٦٨.



الشكل رقم (٢٢)

البرخت ديورر : "الفرسان الثلاثة" حفر على الخشب .



الشكل رقم (٢٣)

رمبرانت : عازف الكمان الضرير ١٦٣١ ، حفر حمضي غائر.

ثالثاً : أهمية الخطوط :

تأتى أهمية الخطوط فى العمل الفنى عامة ، وفى فنون الجرافيك بصفة خاصة من خلال تعبيره عن مضمونه ووظائفه المذكورة سلفا وفى كونها ليست مجرد حدود خارجية لمساحات أو تحديد لفواصل بين الأشكال ، إذ أنها قد تكون أيضا ممثلة لموضوعات ذات طبيعية خطية ، وقد يعبر عن موضوع معين أو أحاسيس أو معان ، فمن خلال حركة الخطوط بأشكالها المختلفة يمكن أن تعطى الإحساس بالموضوع الذى يتناوله العمل الفنى ، فلا ينظر للخطوط بذاتها بقدر ما تعبر عن معنى وتؤكده بواسطة ما تحصره من مساحات وفراغات ، أو ما قد تعبر عنه من هدوء أو من عنف ، فالخطوط وحدها قد تعبر عن البعد الثالث ، مع أنها فى بعض الأحيان قد لاتكتفى وحدها للتعبير عن الموضوع المشار إليه فى العمل الفنى ، لذا يقول "هربرت ريد Herbart Read" هناك طريقتان فى الرسم على وجه العموم : طريقة النغمة أو الدرجة الكونية ، وطريقة الخط ، فإن العمق والتماسك التشكيلى فى اللوحة يتطلب تأكيد علاقات العناصر على حساب التحديد الظلى ، ومن الناحية الأخرى عند التعبير عن الحركة لابد من زيادة التأكيد على تلك العناصر والعلاقات على حساب الدرجات اللونية (١) .

وقد لاتكون الخطوط واضحة فى الطبيعة بالقدر أو الطريقة التى نراها فى الرسومات اليدوية ، أو الصور الفوتوغرافية لبيان الحدود الخارجية للمساحات ، وبغض النظر عما تحويه الصورة أو العمل الفنى من مساحات قد تكون فاتحة أو قاتمة ، بيضاء أو سوداء أو ملونة ، فهى فى الحقيقة لاتعدو فى أبسط صورها أن تكون مجموعة من الخطوط ، قد تكون مستقيمة أو متعرجة أو منحنية ، متقاطعة أو متصلة أو منفصلة ، رأسية أو أفقية أو مائلة ، سميكة أو رفيعة، حادة أو لينة ، فهى الهيكل البنائى للعمل الفنى ، وهى التى تفصل مساحات الكتل أو الألوان أو درجات الألوان الرمادية ، وتؤدى دورا أساسيا فى تعريفنا بشكل الموضوعات الداخلة فى حدود الصورة (٢) ، ولصفة الخطوط أثر كبير فى الربط بين الموضوع الذى يجرى تصويره والفكرة التى يريد الفنان أن يعبر عنها ، فالعمل الناجح هو ذاك الذى تكون فيه الخطوط الأساسية متفقة مع الفكرة أو الموضوع الفنى (٣) .

---

(١) هربرت ريد : الفن اليوم ، ترجمة / محمد فتحى وجرجس عبده ، دار المعارف بمصر "الطبعة الثالثة" ، القاهرة، ١٩٨١ . ص ٥٧.

(٢) عبد الفتاح رياض : مرجع سابق . ص ٦٥.

(٣) المرجع السابق . ص ٥٧.

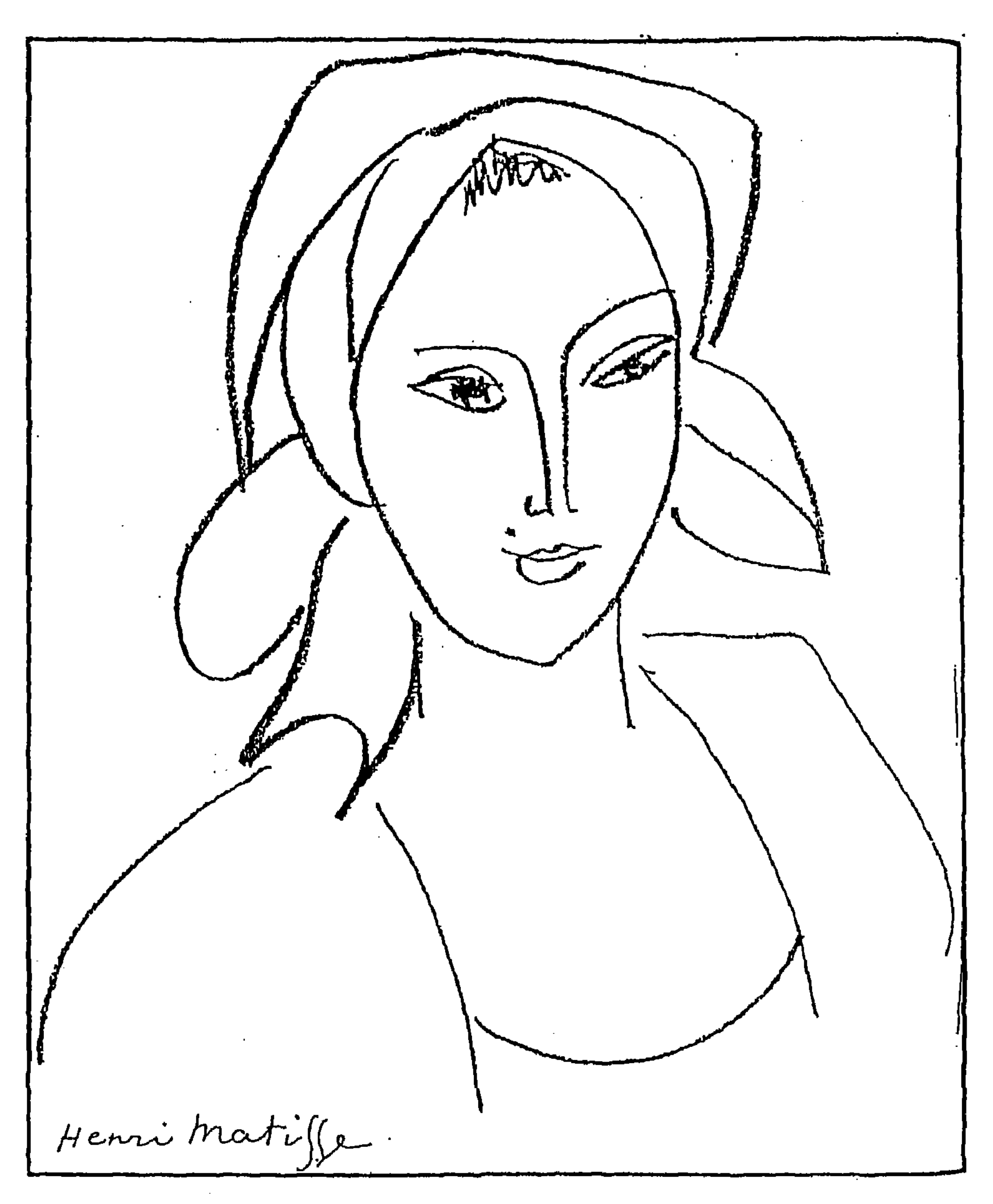
ويُعد الخط وحدة منفصلة لها أهميتها وحركتها الذاتية التى تحدد أهمية الموضوع من خلال سطحه وتركيبه (¹) ووظيفة الخط مقصورة على خلق أشكال مختلفة فحسب ، بل إلى خلق صفات خطية يحددها الارتباط ببقية عناصر الشكل الأخرى ، فللخطوط إمكانيات لاحدود لها حيث تخضع لإرادة الفنان خضوعا كاملا ، لذا فهو قادر على التعبير عن كل المعانى والمشاعر التى يريد أن ينقلها لأى إنسان آخر بوصفها وسائل ايضاحية منظورة لما يفكر فيه الفنان ، وما يقوم به من تخطيط فى كل ميادين التشكيل ، فعن طريق الرسم نستطيع تأكيد الخطوط التى تتجمع بعضها مع بعض لتكون مساحات من الظل لتعطى ذلك التأثير بتوزيع الظلال والأضواء فى تكوين الشكل ، حيث تتجسم فيها الحيوية نتيجة للتباين الموجود بين الظل والنور بإعتبار لكون الخطوط هى الدليل الذى يقود العين إلى مركز الإنتباه فى الصورة ، بل وكما هى تحمل رسالة أو فكرة يرغب الفنان أن ينقلها إلى الرائى ، قد تكون محملة بمعان أو احساسات حتى لو لم تزد الصورة عن كونها مجموعة من الخطوط " فهى أكثر عناصر التصميم مرونة وكشفا فإنه عندما نغضب أو نتوتر أو تشرد أذهاننا ، ونكتب أو نرسم خطوطاً على الورق غالبا ما تمثل هذه الخطوط على نحو غير مباشر حالاتنا الذهنية والإنفعالية ، فقد عبر الفنانون دوما بالخطوط عن انفعالاتهم وآرائهم(²) ، فخطوط صورة "سانت كاترين" لهنرى ماتيس (شكل رقم ٢٤) تختلف عن خطوط لوحته هو نفسه فى دراسته العارية (شكل رقم ٢٥) ، فخطوط الأولى لها أهميتها على عكس وقار السيدة الروحانى والمنعكس من خطوط كتفيها وزوايا عينيها واستطالة خطى أنفها ، أما الثانية فأهمية خطوطها تكمن ، كما هو واضح فى" قُبح " هذا الجسم العارى وفى نسبة وفى خطوط الخلفية أيضا ، وكانت الرؤية هنا على عكس سابقتها تماما ، وفى الوقت نفسه أهمية الخط عند فنان آخر مثل "جون فيرلش" تكمن فى هذه الجرأة التى تأصلت فى حفر الخط بالأزميل فى عنف (شكل رقم ٢٦) .

ويقول "وليم بليك William Blake" (١٧٥٧-١٨٢٧) : "إن القاعدة الذهبية فى الفن والحياة هى : كلما كان الخط المحيط مميزا وحادا ووتريا نحيلا ، ورمزيا ، وقويا" ، كلما كان العمل الفنى أكثر اكتمالا ، أما العكس فيدل على ضعف الخيال وعلى الانتحال وعدم الإتقان" (³) وعلى هذا فيمكننا القول بأن الخط لايكتسب أهميته الخاصة إلا من خلال الشكل الخاص الذى يساهم فيه أو يحتويه مثلما له أهمية قصوى فى العمل حيث يعمل على وصف حركة الأشكال فى

(¹) شاكر عبد الحميد : مرجع سابق ص ١٣ : ١٥.

(²) E. J. Tomosch : Afoundation for Expressive Drowing Burgess publishing company . U.S.A. 1983 P. 85.

(³) شاكر عبد الحميد : مرجع سابق ص ١٥ .



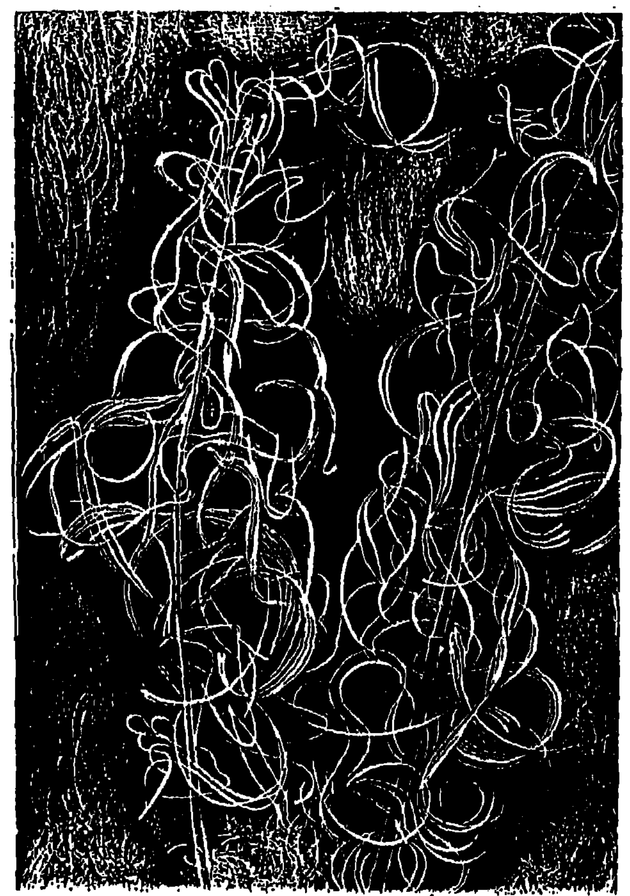
الشكل رقم (٢٤)

هنرى ماتيس : طباعة ليثوجراف ، صورة ذاتية لشخصية تدعى "سانت كاترين" ١٩٤٦.



الشكل رقم (٢٥)

هنرى ماتيس : دراسة عارية ، حفر على الخشب ١٩٠٦ (٣٨×٤٧سم) .



الشكل رقم (٢٦)

جون فيرلش : حفر خطى بالأزميل (٦ × ٦بوصة).

إتجاهاتها المختلفة مستقيمة أو منحنية ، متقطعة أو متصلة – مثلما رأينا فى لوحة "البرخت ديورر A. Durer" (شكل رقم ٢٢) ، وترجع أهميته ايضا إلى كونه من الركائز التى تُستكشف بها أبعاد التصميم مع باقى عناصره المختلفة ، فتقسم الفراغات وتحدد الأشكال وتنشئ الحركات وتُجزأ المساحات ، وبوصفه الحرف الأول فى فن الجرافيك وفى لغة الرسم ، فيستطيع وحده أن يعبر عن الشكل وعن الكتلة ، وعن البعد المنظورى ، ويتغير التعبير فى الحركة باختلاف أوضاع الخط وكذلك تتغير القيمة التعبيرية له بحسب ما يدخله من خطوط مساعدة أو معيقة ، ويلعب دورا كبيرا فى التعبير عن الحدود التى ترسم الشكل أو ترسم الكتلة ([1]) .

ولقد حاول الحفارون التعبير بواسطة الخط ، خاصة بالحفر على الخشب ، والحفر بالأزميل ، والحفر الحمضى .

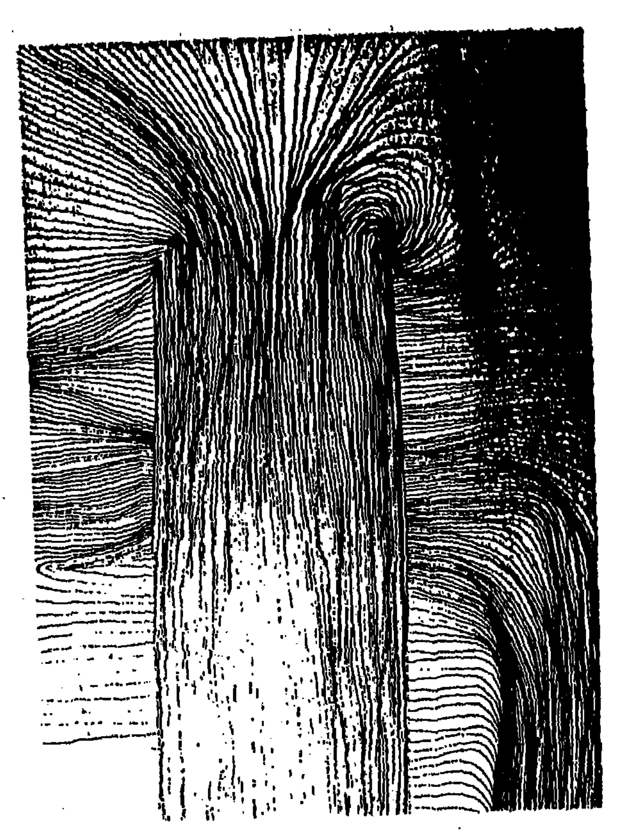
* **القيمة التشكيلية للخط :**

وأهمية الخط بوصفه وسيلة للتشكيل لايقتصر دوره على الأداء الخطى دون النظر إلى القيمة الفنية التشكيلية العامة ، فهو فى حد ذاته رحلة إيقاعية تأخذ قيمتها من النظام الإيقاعى المتضمن فى هذه الرحلة ، وهو نظام أساسه التنوع فى اتجاه الخطوط حين يمتد ، أو ينثنى ، أو يتقوس ، أو يزداد "دقة" أو "سمكاً" أما القيمة الأخرى فتتحقق فيما يحصره الخط من مساحات أو كتل تصف جسما معينا أو شكلا ، ففى الأشكال الإسلامية الهندسية نجد أن الخطوط فى تواصل لحصر مساحات هندسية متكررة ، فتعطى انطباعا لا نهائيا ، بينما لو تتبعنا الخط الخارجى لتمثال معين لوجدنا أن الخط الخارجى له أهميته ، خاصة فى وصف الكتل وتتابعها على الأرضية الخارجية ، فانسياب الخط الخارجى دخولا وخروجا يعطى توافقات أو تباينات على الخلفية أو على كيان الشكل ذاته ([2]) (شكل رقم ٢٧ ، ٢٨) .

وتعمل الجماليات الإيقاعية للخطوط المرسومة عامة على إحداث النغمات الخطية التى تحدثها الأداة المنفذة والوسيط الذى يظهر شكلها محدثه أشكالا مميزة للرسوم المعبرة عن الموضوع أو الفكرة التى يتناولها الفنان ، فكل خط يحدث انفعالا معينا – كما ذكر سلفا – مثل تسامى الخط العمودى وطمأنينة الخط الأفقى وديناميكية الخط المنحنى ورقة الخط اللين وليس اتجاه الخط ، ولكن علاقته أيضا بالخطوط الأخرى المستعملة ، فالخطوط ربما تتوارى أو تتكرر للحصول على التوافق ، أو تتضاد للحصول على التناقض

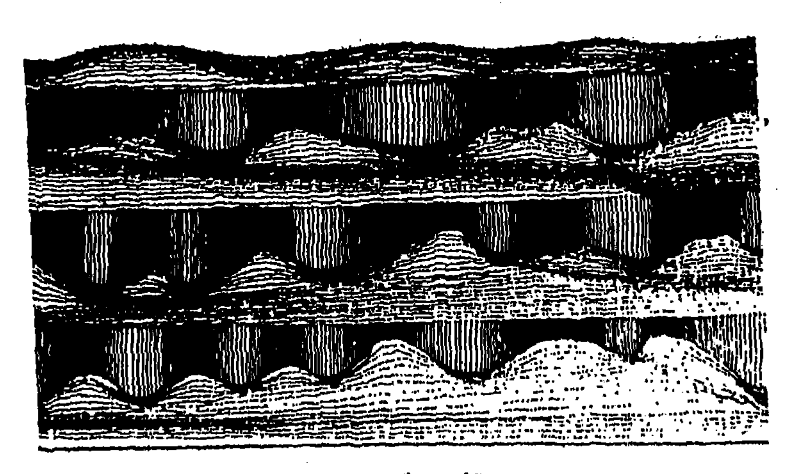
([1]) انظر عفيف بهنسى : مرجع سابق .

([2]) محمود البسيونى : أسرار الفن التشكيلى ، دار الكتب ، القاهرة ، ١٩٨٠ ، ص ٢٨.



الشكل رقم (٢٧)

تكوين خطـى لخطـوط حـرة مسـتقيمة ومنحنيـة وحلزونيـة ومتماوجة.



الشكل رقم (٢٨)

تكوين خطى يوضح تعامد الخطوط المستقيمة الرأسية على الخطوط الأفقية المتماوجة والمستقيمة .

والتباين،متشعبأمن نقطة واحدة أو تتقارب إليها للحصول على التأكيد ، وربما كانت مستمرة ، أو متقطعة ، ويظل الإحساس بوجود الحركة على الرغم من أن الخط الفعلى مختف .

ومن النادر أن يستعمل الفنان نوعا واحدا من الخطوط فى التصميم ، ولكنه يستطيع أن يلعب بمثل هذه الخطوط داخل عمله الفني مع مراعاة التوافق أو التضاد (١) فالخط من الناحية العملية لايرضى كل حاجات الفنان التعبيرية ، فهو ليس إلا تتابعا لحركة أو مجموعة من النقاط لكون النقطة هى الحد الأدنى فى الإشارات البصرية (٢) .

وتتوقف قيمة الخط على مدى التعبيرية فى العمل الفنى على الآتى :

١- الوسيلة المستخدمة فى أداء الخط (سواء أكان قلماً- طباشيراً - أقلام شمع - فرشاة - أزميلاً ... إلخ).

٢- طبيعة السطح الذى رسم عليه الخط سواء كان من الورق أم الحجر أم الجلد أم المعدن أم الخشب أم الطين.

٣- اتجاه الخطوط سواء كانت رأسية أم أفقية ، مائلة أم منحنية .

٤- لون الخط .

٥- سُمك الخط ، طوله أو قصره ، وعمقه فى السطح أو بروزه.

٦- مدى استقامة الخط أو تعرجه أو إنحنائه .

٧- أشكال الخطوط"مهشرة"أم"مصمتة".

٨- نهايات الخطوط "فقد تكون مربعة أو دائرية أو مثلثة ".

٩- أحرف الخط "قد تكون خشنة أو ناعمة".

١٠-ما يعطيه من مضمون سيكولوجى .

١١-ما يعكسه من حركة متمثلة فيه هو ذاته ، أو فيما يشكله من عناصر ، أو ما يشارك فى بنائه من تكوين ، (كما سيتضح من دراستنا فى الفصل المقبل).

إذ يختلف الإحساس بشدة الحركة وقوتها تبعا لدرجة ميل الخط ، فالخط المائل الذى يكون مع الخط الوهمى (٣) زاوية أقل من "٤٥" - مثلا- يثير الإحساس بقوة وسرعة الحركة ،

---

(١) أبو صالح الألفى : الموجز فى تاريخ الفن العام ، دار القلم ، القاهرة ، ص ٢٧.

(٢) عز الدين شموط : مرجع سابق .

(٣) الخطوط الوهمية Occult Lines هى خطوط تخلقها العين فى الفراغ عند تتبعها للعناصر المكونة للعمل الفنى، وتصبح كخطوط إتصال تربط بين عدة نقاط داخل اللوحة ، فقد تكون الخطوط الوهمية أقوى تأثيرا من الخطوط الفعلية ، مثل تتابع عين المشاهد مثلا لصعود الطائرة فى خط مائل أو مسار الصاروخ فى خط رأسى، وهذا يعتمد على تنوع الخطوط المكونة للعمل الفنى .

ويزيد من هذا الإحساس إذا وصلت درجة الميل إلى "٤٥" ، فإذا مازادت درجة ميله على الخط العمودى الوهمى بما يزيد عن "٤٥" درجة ، فإنه لن يثير إحساسا بالسقوط ([1]) ، والتأثير الحقيقى للحركة ينتج عن وجود مساحات وأشكال فاتحة وقاتمة ، وكذلك تنتج من الحركة المحورية أو المائلة ، كما يمكن إضافة تأثير الملمس والمساحة للون والشكل ، أما الخطوط المنحنية فهى دائما خطوط الحركة – كما فى المناظر الطبيعية – (شكل رقم ٢٩) ، حيث زاوية الشجرة على خط الأفق وعمودية الشخص والقلاع فى الخلفية .

وبكل خط طاقة تتجه فى اتجاه الخط ، فإذا كان التكوين شاملا لعدد من الخطوط المتعارضة الاتجاه ، فلابد وأن تتفاعل هذه الطاقات أو تتصارع ، فلكل منها طاقته التى قد يوجهها فى اتجاه يختلف عن الآخر ، الأمر الذى يثير إحساسا بحيوية حركية شديدة ، وتتزايد تلك الأحاسيس إذا كان التكوين ممثلا لمجموعات من الخطوط تتميز كل مجموعة منها أو يتميز بعضها بإيقاع يختلف عن المجموعة الأخرى ([2]) (شكل رقم ٣٠) البالغ التغير فى حركة خطوطه.

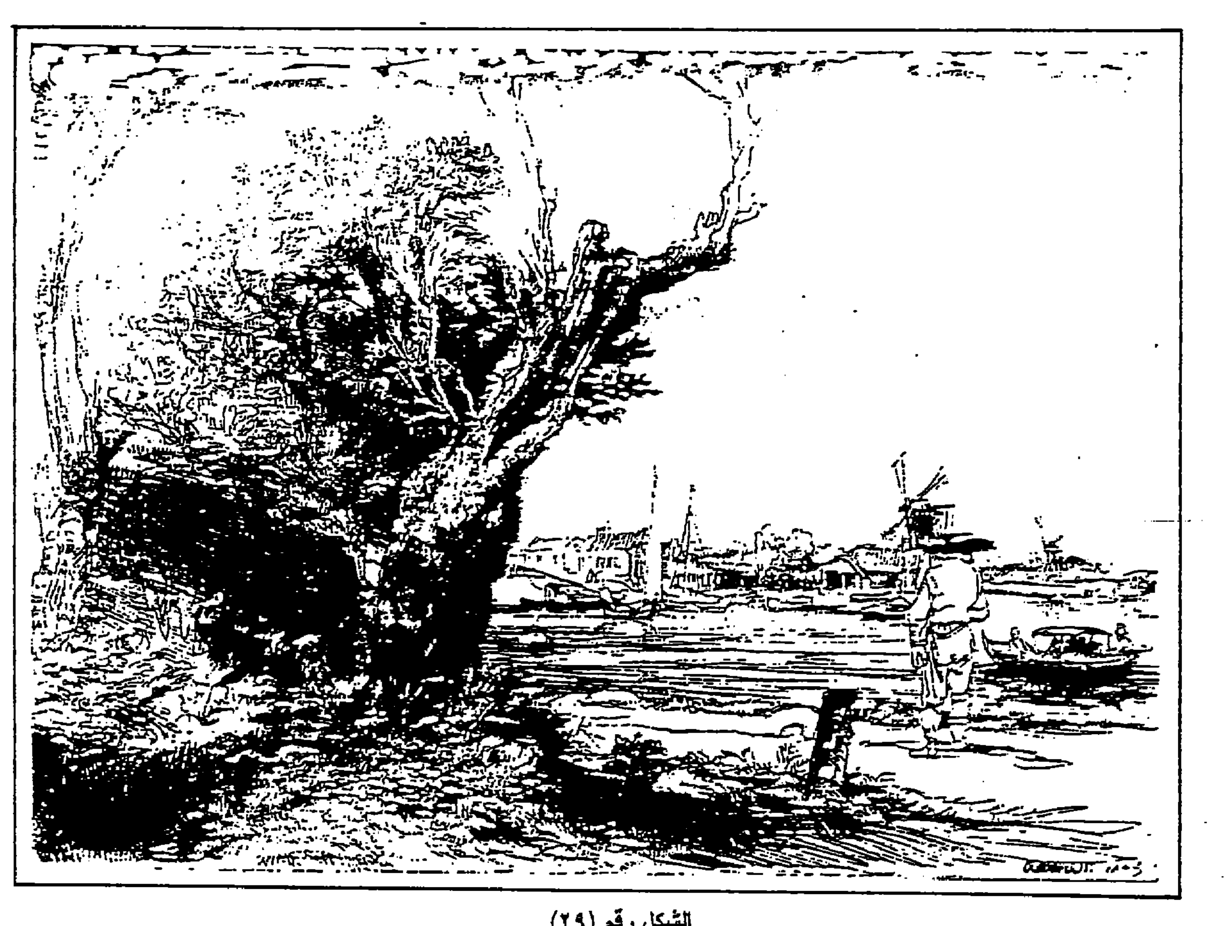
فالحركة وما ينتج عنها من تعبير تعد ظاهرة جمالية يتحول العمل على أثرها إلى شئ قائم بذاته له قوته وضعفه وله خصائصه المميزة أو الباهته ([3]) ، وتتجلى حرية العمل الفنى فى القدرة على ضغط التعبير ضغطا يتناسب مع المعطيات الضرورية التى تتمثل فى ضيق المساحة، وفى الأداء باللون والشكل ، أو اختيار الدلالات المعبرة وانتقاء الخطوط ، وخلق الحركة ، وحشد الموضوعات حشدا مناسبا للوصول بتعبير بلاغى قد ينجح فى توصيل الأحاسيس ، وكل العوامل التى تعوق توصيل الأحاسيس هى ضغوط لا قبل للفنان بالتغلب عليها ، إلا إذا بلغ درجة كبيرة من الاتفاق الذى يحقق له فرصة التعبير الحر الجميل ([4]) والحركة الكامنة فى الخط تشكيليا نجد مرجعها إلى الطبيعة ، فحركة الثعبان تسير وفق إيقاع معين (شكل ٣١) يمكن أن تحدده العين وتدرك حركته اللا نهائية دون توقف ، وكذلك فعلاقة الخطوط المتباينة بعضها ببعض هى التى تكون البناء الشكلى للعمل ، فهى تؤخذ على أنها اتجاهات لقوى تتقاطع فى نقاط لها أهميتها ، فالخطوط التى تتعامد بزاويا قائمة تصنع حالة من السكون والاستقرار ، أما الخطوط التى تميل وكأنها تتحدى بعضها ، وتتحدى أضلاع الصورة الأربعة ، فتقسم المساحة إلى مساحات منحرفة عن بعضها ، فالخط قد يكون من الاثارة داخل مساحة اللوحة الساكنة ، إذ هو دائما يعطى الإحساس بالحركة (شكل رقم ٣٢) ، وكأن المساحة الساكنة تتحرك فيها الخطوط وتندفع خلال

([1]) انظر أبو صالح الألفى : مرجع سابق ، ص٢٨.

([2]) أبو صالح الألفى : مرجع سابق ، ص٢٨.

([3]) عبد الفتاح رياض : مرجع سابق ، ص٦٢.

([4]) عبد الفتاح الديدى : مرجع سابق ، ص ١٦٦ .



الشكل رقم (٢٩)

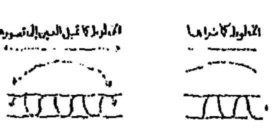
رمبرانت : منظر طبيعي ، حفر بالأبرة على النحاس ١٦٤٥ ،

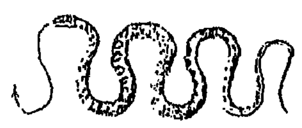
متحف بيليشيك بباريس .



الشكل رقم (٣٠)

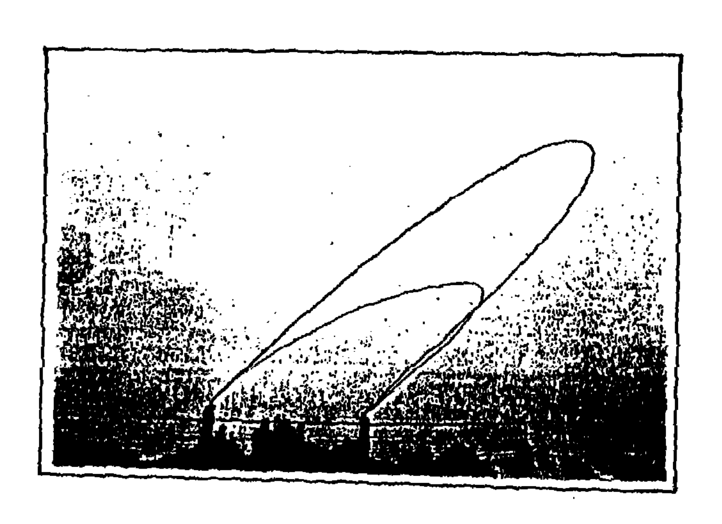
تفصيلة من عمل فنى محفور ، توضح ديناميكية الخطوط فى العمل الفنى .





الشكل رقم (٣١)

القوى الحركية الكامنة فى الخطوط



الشكل رقم (٣٢)

حركة الخطوط فى الطبيعة

أجزاء العمل المختلفة ، وتدرج الخطوط من الارتفاع إلى الانخفاض ، والعكس داخل الفراغ وخارجه يعطى الإحساس بتلاشى الحجوم واندفاعها خارج إطار العمل ، فالسرعة عامل مهم لنشاط الخط فى الفراغ ، وكلما كان الخط يملك حيوية الحركة فإنه يتخطى حدود اللوحة المسطحة بأبعادها المختلفة ، ففى هذه اللوحة نجد اندفاع الحبل فى الهواء فى حركة خطين مسيطرين على تكوين اللوحة بأكمله.

الفصل الثاني

الخط وعلاقته بالتكوين في العمل الفني الجرافيكي



تمهيد :

يمثل التكوين العملية البنائية والتوزيع الرياضي المحسوب للعناصر داخل إطار اللوحة ، وهو الذى يتم بواسطة الأشكال المرسومة التى تحددها الخطوط ، وإدراك الشكل العام له لا يتأتى إلا من خلال تآلف عناصره ، أو تناقضها داخل الإطار العام .

ومن هنا فإن للخط علاقته المباشرة الأساسية بالتكوين مهما اختلفت عناصره وتنوعت أشكاله ، فوظيفته ليست مقصورة على خلق أشكال مختلفة فحسب ، وإنما على خلق صفات بنائية ومعان محددة أيضا ..

لقد أصبح علماء الجمال يتحدثون عن العمل الفني ومادته أو مضونه أو شكله ، وكأنه مجرد مادة قد اكتسبت صورة أو مجرد شئ قد اتحد فيه شكل ومضمون ، فتقاس عظمة الأعمال الفنية بقدرة الفنان على الوقوف وراء عمله ، وذاتية الفنان قد تؤدى دورا هاما فى إنتاجه الفنى ، وما يميز العمل الفنى الأصيل عن غيره هو الهدف الذى وجهت نحوه حساسية الفنان وموهبته .

فالعمل الفنى هو تلك النقطة الخارجية الساطعة التى تتلاقى عندها سائر العقول الواعية ، فهو بمثابة الوسيلة الناجحة لتحقيق ضرب من الاتحاد العميق بين النفوس البشرية فى كل زمان ومكان ، وهو تزاوج بين الفكرة والإحساس ، وهو الذى يصل بالفنان إلى إبداع عمله ، وتتشكل عناصر من خلال فهمه له وإخضاعه لسيطرته ، فيتحول العمل الفنى إلى لغة تعبيرية تفصح عن مضونها خطوطه ، وتبوح بها مساحاته وتوزيعه لعناصره ومفرداته ، لذا يقول مارتن هيدجر "Martine Heidegger" : إن العمل الفنى هو الذى يجعل من الفنان أستاذا فى حرفته ، ولايكفى أن نقول أن الأصل فى العمل هو الفنان ، بل الأصل فى الفنان هو عمله الفنى (١) .

ويرى "أفلاطون" إن العمل الفنى ليس مجرد تقليد أو محاكاة للعالم المرئى ، وإنما بما يستطيع الفنان أن يسبغه على الأشياء من الجمال الذى يُخلق عن طريق الخيال (٢)

ويقول "فريد ريش شيلر F. Scheller" : إن الفن وحده هو الذى يستطيع أن يحقق تطور القوى الإنسانية كلها ، فهو يحقق حرية الناس ، لأنه يعالج الحقيقة فى حرية مبعثها خياله المبدع ، وهو عند "هيجل G.W.F. Hegel" (١٧٧٠-١٧٣١) يقظة الإحساسات الملائمة والمحببة عن طريق خلق الأشكال التى تعطى مظهر الحياة ، فالفن وحده قادر على التعبير عن الباطن بالظاهر وعن الفكرة بالشكل (٣) .

---

(١) زكريا إبراهيم : فلسفة الفن فى الفكر المعاصر ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، ١٩٦٦ ، ص٢٥٠.

(٢) حسن محمد حسن : الأصول الجمالية للفن المعاصر ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٦٦ ، ص١٧٤.

(٣) عبد الفتاح الديدى : مرجع سابق ، ص٩٣ ، ١١٦.

وحينما تتجه المشاعر نحو العمل الفنى ينقلنا إلـى النشـوة ، لتوافـر عنـاصره فـى ارتبـاط داخلى متشابك ، فبتضامنها مع بعضها البعض تنشأ وحدة جيدة ، يصبح لها من القيمة ما هو أكبر من مجرد قيمة مجموع هذه العناصر ، وما يحمله تركيبها البنائى الذى ينشأ عن الإيقاع والحيويـة فى العمل .

والفن نشاط عقلى ، فحينما يفكر الفنان فى التعبير عن نفسه مستعينا بالبيئة المحيطة وفقـا لعوامل وظيفية أو جمالية ، ومواد وأصول تقنية "تكنولوجية" مناسبة يحاول إبرازها خلال عمله ، ولهذا فالعمل الفنى هو نتاج عمل إنسانى ، جمـالى إرادى واع ، ويتخـذ شـكله تبعـا لإختـلاف أداة التعبير ، فالموسـيقى تسـتخدم الأنغـام والألحـان ، والرقـص يسـتخدم الجسـم الإنسـانى مـع الإيقـاع المسموع ، والأدب يستخدم الكلمات ، والفنـون التشـكيلية تسـتخدم الخطـوط والألـوان والأحجـام ، فمن خلال هذه الأدوات التعبيرية تتـم صياغـة الأعمـال الفنيـة (١) ، فـأصبحت الخطـوط والألـوان والأبعاد والنسب والتكوينات هى فى ذاتها التى يصادفها المرء فى الطبيعة (٢) .

وليس العمل الفنى وسيلة يعبر بها الفنان عن نفسه فحسب ، ومنفذا لدوافعه البناءة فقط ، وإنما هو إلى جانب ذلك وسيلة تستثيره وتوجد فى المشاهد نوعا من الخبرة الجمالية (٣) أيضاً .

ولايمكن التعرف علـى أى شـكل مـا إلا عـن طريـق تخطيطـه الخـارجى المميـز ، فعنـد تلخيص أى شئ فى الطبيعة من محتواه لايتبقى إلا معماره الأساسى ، لذا فـالعمل الفنـى المتكـامل هو الذى يبنى من خلال تخطيط معمارى محدد وواضح وبالعكس ، فالعمل الفنى الذى يخلـو مـن ذلك يصبح عملا ضعيفا ، ولايحكم عليه بالاستمرار أو التطور ، ونجده فى معظم أعمال الأسـاتذة من الفنانين ، فهو كما يقول "مالرو A. Malroux" : لا يبدأ إلا عندما تنتهى مهمة تحديد الملامـح لكى تبدأ مهمة التعبير عن المعانى (٤) .

وحين يشرع الفنان فى التعامل مـع خامتـه ليصـل فـى النهايـة لعمـل فنـى ، جرافيكـا أو تصويريا .. إلخ يأخذ شـكلاً وبُعدا يمـران بتحولاتـه مـن خامـة لاشـكلية إلـى مسـاحات وفراغـات وأشكال منتظمة هى العناصر ، التى تساعده على بلوغ غايته ، وانتقاؤه لتلك العناصر ومزجها قـد ينتج عنها تكوين ناجح أو فاشل ، فقد يدركها المتلقى بطريقة تنظيمها .

---

(١) صبحى الشارونى : الفنون التشكيلية ، دار مصر للبطاعة "الطبعة الأولى " ، القاهرة ، ١٩٨١ ، ص ٨ : ١٠.

(٢) توماس مونرو : التطور فى الفنون "الجزء الثانى" ، ترجمة / عبد العزيز توفيق جاويد ، الهيئة المصرية العامـة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٢ . ص٨٣.

(٣) زكريا إبراهيم : مرجع سابق ، ص١١٥.

(٤) نعيم عطيه : الفن الحديث محاولة للفهم ، سلسلة اقرأ ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٨٢ ، ص١٣.

لذلك فإن العناصر التشكيلية للفنون البصرية هى المفردات الأساسية التى يستخدمها الفنان ليبنى عليها أياً من أعماله ، فالطريقة التى ينظم بها هذه العناصر هى التى تميز عملا فنياً من آخر ، فتنظيم تلك العناصر مُجمله من خط ولون وملمس واضاءة وظلال .. الخ هو بمثابة "التكوين" فى العمل الفنى Compostion ، وهو الحوار التشكيلى البليغ الذى تؤديه كل عناصر العمل الفنى بما فيها من كتابات تم إدماجها فى العمل الفنى ، لتصبح جزءا اساسيا من مفردات تشكيلية ، كل ذلك فى إطار تكوينات متناسقة ، ولايحس الرائى إزاءها بأى خلل فى البناء أو "الحبكة" الفنية ([1]) .

فكلمة "تكوين Compostion" تتكون من مقطعين أولهما : "Com" ويعنى "Together" أى معا ، والآخر : "Positon" أى وضع ، فدراسة التكوين تعنى "أسس وضع الأجزاء ليتكون منها الكل".

وتؤلف العناصر التشكيلية للفنون البصرية المفردات الأساسية التى يستخدمها الفنان ليبنى أياً من أعماله ، لكن الطريقة التى ينظم بها هذه العناصر ، هى التى تميز العمل الفنى الواحد من الآخر ، ومن الناحية المثالية كل عنصر فى العمل يجب أن يؤلف مفردة ضرورية فى المعنى التشبيهى ، والوظيفى ، والتعبيرى والجمالى الذى يهدف إليه الفنان ، إنه الجمع الذى يوحد العناصر المنتقاه الذى يعطى العمل معناه ، ويكون بإمكانية المشاهد إدراك تلك العناصر موحدة قبل أن يتفهم أهميتها أو يتذوقها ([2]) .

ويرى "توماس مونرو T. Monro" : أن التكوين هو ترتيب التفاصيل بحيث تصبح وسيلة لاستعمال ايجابى أو غاية ايجابية معينة " ونحن لاندرك الشكل العام للتكوين الفنى إلا من خلال تآلف عناصره أو تناقضها داخل الإطار العام ، فهو ليس ثابتا أونهائيا ، بل يتغير ، ويتكون تبعا لموضوعات الفنان والعصر الذى يعيش فيه.

والتصميم الكامل للوحة لايعتمد على هذه الحساسية التى هى نتيجة لطول مران وباع الفنان فى عمله ودراسته للطبيعة وتأملهاوغالبا ما يخطط الفنان رسومه بالسليقة ([3]) .

ولاينفصل الشكل التكوينى عن مادته وموضوعه ومضمونه ، ولكنه يعكس عالم الكليات بشدة أى أن الشكل الصورى قد يكون عادة على قدر من التعقيد الذى يحمل داخله قنوات عديدة([4])

([1]) أنظر صبرى منصور : الفن الفرعونى والقيم التشكيلية ، مجلة الهلال ، القاهرة ابريل ١٩٨٥ . ص٨٩.

([2]) ناثان نوبلر : حوار الرؤية ، ترجمة / فخرى خليل ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ، لبنان "الطبعة الأولى" ١٩٩٢ . ص٧٧ ، ٩٧.

([3]) حسن سليمان : مرجع سابق ، ص٥٤.

([4]) نعيم عطية : مرجع سابق ، ص١٧.

لذا فالتكوين هو مجموعة عمليات لقياس وضبط العلاقة بين مختلف عناصر الشكل فى العمل الفنى يحسها الفنان كما يحسها المتذوق سواءا بسواء ، ويمنح الشكل حق الوجود على سطح اللوحة ، وهو فى تنسيق مجموع العناصر الداخلة فى العمل الفنى ، وإخضاعها لنظام ووحدة يتصورها الفنان ، فمن خلال سيطرته على التكوين يغير الأشكال بحيث يجعلها قادرة على نقل شتى الأحاسيس والمشاعر ، هذا إلى جانب أن العلاقة بين مختلف جوانب العمل الفنى ، تعكس على نحو دقيق مباشر نمط العلاقات بين الفرد والمجتمع فى كل العصور ، كما أنها ترتبط بهذا النمط أوثق الارتباط ([1]) .

وقد تعددت التكوينات الفنية واختلفت أشكالها .. وخيرها ذلك الذى يعتمد على أقصى حدود الاقتصاد فى المادة مع أكثر ترابط فى قوة البناء ، فالحد الأدنى للمادة مع الحد الأقصى لترابط التكوين باعتبارهما شقي المعادلة التى يمكن أن ترشدنا ليس فقط فى تنظيم عناصر التكوين، وإنما فى تقدير عدد الوحدات البصرية التى يمكن أن يشملها العمل الفنى أيضاً ([2]) ، وهذا ما ترك لديه ، وعبر تجربة فنية طويلة أنواعاً كثيرة من التكوينات التى يمكن تقسيمها إلى قسمين :-

* التكوينات المفتوحة : وهى التى نستطيع عن طريقها إيجاد القيمة الفراغية من خلال العلاقات بين الخلفية والأشكال .

* التكوينات المغلقة : وهى التى تشير إلى سلبية الفراغ فى العمل الفنى إذا كانت الأشكال داخل إطار واحد محكم ([3]).

والمعروف أن الفنان يمر بمرحلتين للوصول بتكوينه الفنى إلى الملتقى بكل ما يحمل من معان وقيم تشكيلية وجمالية هما : مرحلة التخيل ، ومرحلة وضع هذا التخيل موضع التنفيذ عن طريق تنظيم عناصره وتوزيعها خلال مساحته.

ومن هنا يمكن عن طريق التكوين تمييز الكثير من أنماط الفن على أساس أنماطه وما بينهما من علاقات ، وقبل عرض بعض الأمثلة لتكوينات جرافيكية أدى الخط فيها دورا رئيسيا يجب التنويه بدور نوعية الخط ومدى تأثيره فى التكوينات بصفة عامة مما نلاحظه فيما يلى :-

- الخط الأفقى فى التكوين :تعمل الخطوط الأفقية "Horizontal Lines" ، بوصفها أرضية أو قاعدة لكل ما فوقها كوظيفة مادية ، فمن المؤكد ألا نشعر بارتياح لرؤية مبنى أو شجرة دون إظهار دعامتها أو قاعدتها الأفقية وهى الأرض "مثلما ذكر سلفاً عند التعريف بالخطوط" وتثير

([1]) جيورجى جاتشف : الوعى والفن مرجع سابق ، ص١١ .

([2]) عبد الفتاح رياض : مرجع سابق . ص ١٥ ، ١٦.

([3]) E.J. Tomosch : Afoundation For Expressive Drowing , Buressbublishing Company . U.S.A. 1983 P. 100.

الخطوط المتوازية الأفقية المختلفة فى السمك والطول والوضع إيقاعات Rhthm فى التكوين تتوقف على مدى تقارب مجموعاتها أو تباعدها ، أما إذا تكاثرت الخطوط الأفقية المتماثلة فى الطول والسمك والتباعد ، فإنها قد تثير إحساسا برتابة مملة قد تضعف من بناء التكوين ، ووجودها فى الجزء العلوى من تكوين العمل قد يؤدى إلى الإحساس بالضيق أكثر مما كانت أسفل ، ولذلك نرى أنه فى تواجد الخطوط الرأسية مع الخطوط الأفقية إقامة للتوازن مع القوى الديناميكية التى تجرى فى الاتجاه الأفقى ، وهى تعمل على زيادة الإحساس بالاتساع الأفقى ، فوجود خط الأفق فى العمل الفنى وسيلة لتقدير مدى بعد الأجسام أو قربها من عين الرائى ، أو لبيان مكانها الفراغى ، وليس من المستحب أن يعمل الخط الأفقى الرأسى على تقسيم العمل إلى نصفين متساويين بل الأفضل أن يكون شاغلا لمساحة تقع ما بين (١/٣ ، ٢/٣) أو ما بين (٣/٨ ، ٥/٨) من ارتفاع مساحة اللوحة وخط الأفق المستقيم الذى يعمل على تقسيم العمل إلى قسمين يجعل من الأمر مُتعارضاً مع وحدة الشكل ، لذلك فإنه لكى يظل الإحساس بوحدة التكوين متوفرا ، فلابد من العمل على الربط بين الجزأين : العلوى والسفلى فى العمل الفنى عن طريق استخدام خطوط رأسية رابطة ، قد تكون منبعثة من الأفقية أو متقاطعة معها حيث تعمل على تنويع طبيعة التكوين ، بل قد تكون هذه الخطوط الرأسية مركزا للسيادة لجذب النظر Centre of Interest ، وقد تؤدى الخطوط المائلة القليلة والقصيرة نسبيا دورا فى إثارة حيوية التكوينات الأفقية ، فى حين تعمل الخطوط المائلة المنحنية بوصفها خطوطاً تُرشد العين إلى مركز السيادة فى التكوين .

* الخط الرأسى فى التكوين: عرفنا أن الخطوط الرأسية **Vertical Lines** ترمز إلى القوى النامية ، وكذلك إلى الشموخ والعظمة والوقار ، وفى تلاقى الخطوط الرأسية بالأفقية إقامة للتوازن بين قوى ذات اتجاهات متعارضة ، فالخط الأفقى بحكم تعبيره عن الاستقرار أو التسطيح والرأسى عن الجاذبية الأرضية فإنهما يؤديان دورا فى إثارة أحاسيس التوازن فى القوى داخل التكوينات ، ولذلك يستحب أن تدعم الخطوط الرأسية بأخرى أفقية متقاطعة معها وتعرف هذه الخطوط " بالخطوط الرابطة" فكلما زادت الخطوط الرأسية وتكررت زاد الاحساس بالقوة والصلابة .

ويفضل أن تكون هذه الخطوط العريضة ممثلة لمساحات فى خلفية العمل Background تختلف فى لونها عن الموضوعات الرئيسية الأمامية ، أو تختلف درجة حدتها لكى تظل السيادة للتكوين الرأسى من ناحية ، وليكتسب العمل الفنى عمقا ، وليكتسب التكوين به تنوعا فى مستويات متعددة ، فيكون بعضها مرتفعا أو منخفضا عن الآخر حسب طبيعة الموضوع ، فتختفى الأحاسيس السابقة إذا انتهى الخط الرأسى بإنحنائه فى قمته .

وكثيرا ما تدخل التكوينات الرأسية المستطيلة فى الأعمال الجرافيكية التى تعبر عن المناظر الخارجية "Land Scape" ، حيث يتناول الفنان الأشياء القريبة كبيرة ، والبعيدة أصغر وهكذا .. ، فتخلق ايقاعا من شأنه أن يثير إحساسا بالعمق الفراغى Spatial depth.

* الخط والتكوين المثلث "الهرمى" Triangular Composition : هو تكوين يحتوى على خطوط ما عضوية أو هندسية ، والموضوع الذى يتناوله يعطى الإيحاء بالشكل الهرمى ، أو المثلث أو المخروط وتكون عناصر الخلفية مكملة لهذا الجزء الأساسى ، فنرى خطوطا قد نتجت عن تجمع تلك العناصر ، وهذا النوع من التكوينات الفنية يثير احساسا بالرسوخ والقوة الدرامية.

والقيمة فى التكوين المثلثى هذا هى أنسب مكان للموضوع الرئيسى ، وذلك لأن الضلعين الوهميين للمثلث يعملان خطوطاً مرشدة للعين ، ويمكن للفنان أن يعمل على زيادة تركيز البصر فى قمة المثلث فتأخذ لونا متباينا مع ألوان باقى التصميم ليأخذ التكوين الجرافيكى نوعا من التوازن ، كما لا يفضل أن نرى مثلثا مقلوبا ، فهو لا يثير أى إحساس بالتوازن ، ويقال إن المثلث رمزاً للتواصل بين الأرض والسماء ، بين الأدنى والأعلى ، رمز يربط بين قاعدة متسعة وقمة ضيقة وكأنه هرم الحياة التى توجد عند قاعدتها الغالبية وعند قمتها الأقلية ، فهو عند "أفلاطون" رمزاً للسطح أو الرمز الخارجى .

وقد اهتم بعض الفنانين بالتعبير عن رؤاهم من خلال الشكل الهرمى (1) ، وإذا ما كان المثلث هو الشكل العام للتكوين فإن بعض الفنانين ذهبو إلى جعله مسطرا داخل مساحة تكوين مربعة أو مستطيلة .

* الخط والتكوينات الاشعاعية Redinting Compostion : التكوينات الإشعاعية هى تلك التى ترى فيها خطوطا رئيسية مائلة ، وقد تلاقت كلها أو الغلبية العظمى منها فى نقطة تجمع واحدة فى مكان ما داخل حدود إطار الصورة ، فتبدو هذه النقطة وكأنها مركزُ تشع منه الخطوط الرئيسية هذه ، وترتبط الأحاسيس الناتجة عن مثل هذه التكوينات بمدى استقامة الخطوط أو تعرجها ، فكلما زادت تعرجا زادت حيويتها وحركتها .

ودراسة الكثير من الأعمال الفنية الكلاسيكية قد أظهرت ميلاً إلى أن يكون التكوين فى منتصف العمل ومركزاً لتجميع الخطوط الإشعاعية كرأس قديس أو السيدة العذراء ، أو الإمبراطور أو ما شابه ذلك ، غير أن الاتجاهات الفنية الحديثة لاتتقيد بهذا الرأى ، بل تفضل أن يكون مركز التجمع هو نقطة تلاقى خطين أحدهما رأسى والآخر أفقى يقوم كل منهما بتقسيم

---

(1) أنظر: شاكر عبد الحميد : مرجع سابق . ص ٤٢ ، ٤٣.

الضلعين الرأسى والأفقى وفقا للتقسيم المعروف " بالقطاع الذهبى Golden Section" ([1]) ونقطة التجمع هذه تثير إغراء الفنان ليجعلها مركزا للسيادة فى العمل الفنى Center of Attraction أو مصدرا للضوء ، وفى بعض الأعمال قد لاتكون نقطة تجمع الخطوط هى مركز السيادة ، فنقطة تلاقى الخطوط أي نقطة التجمع "نقطة الزوال Vanishing Point" تكون أبعد النقط عن العين ، وأن ألوانها تكون أقل تشبعا Desaturated ، أي تكون مختلفة بقدر من لون محايد أبيض أو رمادى .

ومن المفضل فى العمل الفنى أن يكون الموضوع الرئيسى الذى نود أن نجعله مركزا للسيادة بالقرب من نقطة التلاقى فى مثل هذه التكوينات ، ذلك لأنه قد ثبت أن نقطة التلاقى هذه تثير جذبا للبصر ، فإن لم يوضع فيها الموضوع الرئيسى وجدنا أن هناك مركزين يتصارعان فى جذب النظر للعمل الفنى وهو أمر من شأنه أن ينقص من القيمة الجمالية فى التكوين ويؤدى إلى تحطيم وحدته Graphic Unity غير أنه يمكن التجاوز عن وجوب وجود الموضوع الرئيسى فى نقطة تلاقى الخطوط الإشعاعية إذا كانت هناك علاقة بين الشكل والتلاقى وحدوث التباين الواضح فى اللون .

* **الخطوط المنحنية فى التكوين Bended Lines:** هذه الخطوط عندما تسيطر على التكوين عادة ما توحى بالوداعة أو الرشاقة ، وإن كان انحناؤها لأسفل فهى كثيرا ما توحى بالضعف والمهانة ، فزيادة انحناءات الخطوط وكثرة الاستدارات فى الكتل والمساحات والأركان، تُعبر فى التكوين عن الضعف والاسترخاء ، وتكرارها فى التكوين الفنى يعبر عن ديناميكية حيوية([2]).

* **الخطوط الدائرية Circular Lines** : الدائرة هى سلسلة من المنحنيات المتصلة ، وهى رمز للأبدية ولا نهائية الخطوط وهى لاتشير إلى اتجاه معين لكنها قائمة بذاتها ، فهى دائما فى حالة تعادل ، يرى الكثيرون أن فى الدائرة سحر العين ، فهى شكل بسيط قادر على جذب النظر نحوه، وأن العين حين تدرك "الدائرة" إنما تقوم بمجموعة من التوترات العضلية الموضوعية ، فلا تلبث أن تجد نفسها مضطرة إلى الارتداد نحو المركز ، وكأنما هو من الدائرة بمثابة الثقل مما يوجد لدى المرء ضربا من الاحساس بالاستواء أو التكافؤ المطلق

([1]) القطاع الذهبى Golden Section : يمثل النسب المثالية للأشكال ، وكانت تعد بمثابة مفتاح لما يحتوى عليه الفن من غموض ، والقطاع الذهبى يعتمد على براهين رياضية هندسية ، فى مثلثات الفلاسفة الاغريق وفى نظريات كل من إقليدس وفيثاغورث.

([2]) ديناميكية : هى الخطوط الحركية فى العمل الفنى ، وهى بمثابة القوى الحركية الكامنة فى الخطوط بالتكوينات الفنية .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

، وهو الاحساس الذى يشعرنا من جهته بالنقاء الجمالى للدائرة كشكل هندسى ، ومن جهة أخرى بفقر الدائرة ورتابتها كصورة جمالية (١) .

أما من وجهة نظر القدرة الابتكارية للدائرة فهى لاتخضع لقواعد النسب بقدر ما تخضع له بقية الأشكال الهندسية الأخرى سواء المستطيل أو المربع مثلا .

فالدائرة هى أكثر الأشكال الهندسية جمالا ، لأنها تمتلك المساواة الأكثر شمولا ، فالأشكال ذوات الأضلاع المتساوية هى الأكثر جمالا عن الأخرى بسبب عدم انتظام أضلاعها(٢)، لذا ففى تكوين داخل دائرة ربما يكون أكثر صعوبة من غيره داخل شكل آخر ، ونجد فنانين كثيرين منذ عصر النهضة وقد انتجوا تكوينات داخل حدود الدائرة ، وفى مصر فنجد مثال لذلك الفنان "عوض الشيمى" الذى أبدع مجموعة من التكوينات هذه محفورة بخطوط ومساحات (شكل ٣٣) ، ولكل طريقة حفر صفات خطية وقيم جمالية تختلف عن الأخرى ، وهذا ما سنعرض له بعد عرضنا لبقية أشكال الخطوط وعلاقتها بالتكوين .

* <u>الخطوط المائلة فى التكوين الفنى : Diagonal Lines</u> : هى خطوط تثير أحاسيس حركية تصاعدية أو تنازلية مثيرة عندما تسيطر على بناء التكوين حيث تنحرف الأوضاع المستقرة الرأسية أو الأفقية ، لذا فإن الخط يكون معبأ بطاقة تنبعث نحو الاتجاهين الرأسى والأفقى ، فكثير من تلك الخطوط قد يثير فى النفس الإحساس بعدم اتزانها ، ومن شأنه أن يعمل الفرد لا شعورياً على تقويم ذلك الميل بالخطوط ليصير الخط أفقياً أو رأسياً وقد يعالجه الفنان بوجود دعامة مائلة وذات قوة مناسبة ، وتكون فى اتجاه مضاد لميل الخطوط فتعطى الإحساس بالتوازن ، والخطوط المائلة المقوسة أو المنحنية تزيد طبيعتها الحركية ، حيث يختلف الإحساس بشدة الحركة وقوتها وفقاً لدرجة ميل الخطوط ، فالأعمال الفنية قلما تحمل خطوطاً ذات أتجاه واحد فقط ، ومن ثم تكون القوى الديناميكية المرتبطة بها موجهة فى اتجاهات متعددة ، فتكون المحصلة معبرة عن الخط العام السائد فى التكوين .

<u>خصائص التكوين:</u>

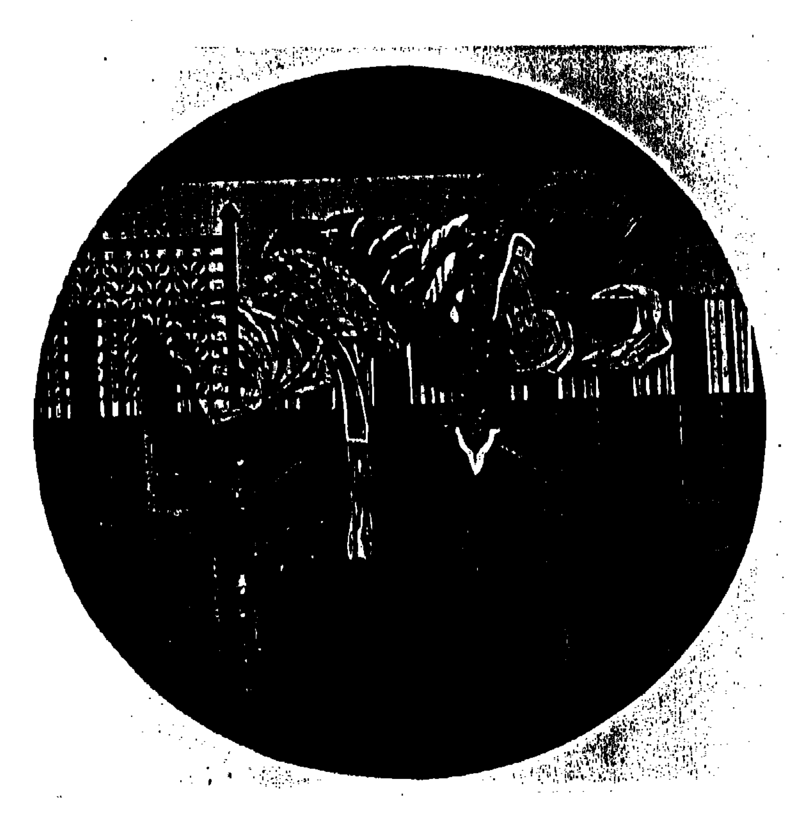
وإختيار الخط المسيطر على التكوين أو نوع التكوين تكون له خصائصه الفنية التى ترتبط بشكله أهمها :

(١) <u>إجتذاب النظر</u> : ويكون نتيجة الشكل الذى يكون عليه التكوين سواء كان "هرمياً أم دائرياً" أم إشعاعياً أم حلزونياً ..إلخ ، وكلما تميز التكوين العام بالبساطة زادت قدرته على استرعاء النظر ،

---

(١) زكريا ابراهيم : فلسفة الفن فى الفكر المعاصر ، مرجع سابق ، ص٦٩.

(٢) أ.د. برلاين : علم النفس المعرفى "الصراع ، الإثارة ، حب الاستطلاع" ، ترجمة/ كريمان بدير ، عالم الكتب ، القاهرة ١٩٩٣ ، ص ٣١٦.



الشكل رقم (٣٣)

عوض الشيمي : عصر الجوارى ، حفر حمضى واكوانتت ١٩٨٧.

ولا تتحكم فيه الخطوط الرئيسية فقط ، بل لتوزيع الألوان داخل المساحه .. عامل عام لاجتذاب البصر نحو العمل الفنى أيضاً..

فالتكوين الهرمى يرمز إلى الدوام والاستقرار ، والتكوين المستطيل يرمز إلى الشموخ والوقار والعظمة ، والدائرى يثير الإحساس بالأبدية واللانهائية ، والبيضاوى يرتبط بالأنوثة والنعومة ، والحلزونى يناسب الدوار والحصار ، والمنحنى يشير إلى الهدوء والإيقاع ، والإشعاعى يرمز إلى الصدمات والمفاجآت والتكوين غير المنتظم يثير أحاسيس الارتباك وعدم الاستقرار ، والخطوط المتقاطعة تناسب الصراع والصدام والمقاومة .

(٢) التأمل : بعد الاثارة البصرية التى يبعثها العمل الفنى للمتلقى يأخذ فى تأمله حيث يجد الخطوط المرشدة التى تقود بصره داخل التكوين الفنى ، وهناك بعض الصعوبات التى يمكن أن تواجهه ومنها :-

(أ) تلامس فى نقطة أو أكثربين الحدود الخارجية لموضوعات مختلفة داخل التكوين .

(ب) اتصال الخطوط الخارجية لموضوعات تختلف عن بعضها نوعاً وبعداً سواء كان اتصالاً جزئياً فى بعض أقسامها ، أم اتصالاً كاملاً بطولها ، ومن أجل الحفاظ على عناصر تكوينية هامة مثل : مضمون العمل الفنى ووحدته وعلاقتها بوحدة بناء كل شكل والمبنية على خطوط أساسية لها معناها وصفاتها ، هذا إلى جانب وحدة الأسلوب .

الأساليب الفنية لصياغة التكوين :

كلمة "أسلوب Style" احدى المصطلحات الكثيرة فى النظرية الجمالية ، وقد قُصدت بها أشياء مختلفة فى مختلف الفنون ، أشتقت الكلمة الانجليزية "Style" الذى أمتد معناه إلى "طريقة الكتابة أو التعبير" وتحت هذه الأسماء المختلفة تميز عدد كبير من أنواع الأساليب والأنواط الفنية مثل الأسلوب الواقعى أو الخيالى أو التأثيرى ..إلخ ، فتفهم هذه الأساليب والأنماط على أسس مختلفة ، بعضها خاص بالاتجاه الغالب ، وبعضها يتعلق بنوع التكوين الشكلى ، أما المفهوم الأحدث لتلك الكلمة فهو طريقة التعبير فى اختيار الأفكار والاتجاهات ، فالأعمال الفنية سواء كانت جيدة أم رديئة أم عادية لها على الأقل بعض خصائص أسلوب أو أساليب متعددة ، ففكرة أسلوب معين هى طريقة وصف الأعمال الفنية وتصنيفها لا تقييمها ([1]).

يرى "ارنست فيشر E.Fecher" : أن الأسلوب الذى يستخدمه الفنان فى عمله ما هو إلا قوة لها استقلالها الذاتى تتحكم فى كل ماعداها؛ ([2]) وعلى هذا فإن الأسلوب نمط من النمط الفنى

([1]) توماس مونرو :التطور فى الفنون ، مرجع سابق ص ١٠٦ .

([2])ارنست فيشر : ضرورة الفن ، ترجمة/ أسعد حليم ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،"الطبعة الثامنة" ، القاهرة ، ١٩٨٦ ، ص ١٩٨ .

يختلف عن بعض الأنواع الأخرى في أنه يتضمن مجموعة متكررة ، أو مركباً متكرراً من السمات في الفن يتصل بعضها بالبعض الآخر ، وهي طريقة خاصة لاختيار عناصر العمل الفني وتنظيمها ، يمكن تكرارها وتنويعها في منتجات كثيرة مُختلفة ، ومن ثم فإن الأسلوب يمكننا من تصنيف ووصف الأعمال الفنية المختلفة .

ويُعرف الأسلوب أو الطراز بأنه تاريخي لكونه يظهر في فترة فنية معينة من التاريخ ، وفي بعض الأحيان تسمى الأساليب أو الطرز التاريخية على أساس قومي "الطراز الياباني أو السكوزي وغيرهما" ، ويمكن أن تنسب إلى دين أو ثقافة مثل : الطراز الإسلامي أو البوذي ..." وهناك الأسلوب الفردي الذي يتميز به فنان واحد مثل "مايكل أنجلو أو بيكاسو" أو غيرهما ، ذلك الذي لم يدم إلا فترة قصيرة جداً محددة بحياة الفنان العادية ؛ ومع ذلك فإن ذلك الأسلوب يمكن أن يقلده أناس آخرون ، مثلما فعل تلاميذ "رمبرانت" عندما استلهموا أسلوبه ، وفي هذه الحالة تطول مدة بقائه أو تسترجع جزئيا وقد نجد فنانا يعمل في العادة بأساليب مختلفة في مختلف فترات حياته ، وبعضهم من ذوي البراعات مثل 'بيكاسو Picasso' الذين يطورون سلسلة طويلة من مختلف الأساليب طوال مجرى حياتهم .

وخلاصة القول ، فإن كل أسلوب فني ما هو إلا طريقة مميزة لمعالجة أو تنويع واحد أو أكثر من الأنماط التكوينية ، وهو تفاعل عوامل كثيرة تشمل تلك التي في البيئة الطبيعية والاجتماعية والثقافية ، وتحديد أسلوب من الأساليب لايشمل فقط سمات الشكل المحسوس ، والمعنى المدرك ، بل يشتمل أيضا على المواد والأدوات وطرق الأداء التي قد لاتظهر مباشرة في الشكل النهائي للعمل الفني ، فهو نطاق ثقافي قد يظهر في فن واحد أو أكثر أو أي فرع من فروع الثقافة ، فقد يظهر في مجالات الدين والفلسفة ، والعلم والسياسة ، والاقتصاد ، والأخلاق وغيرها ، له نطاق اجتماعي من حيث حدوث التغير والاختلاف في واحد أو أكثر من الجماعات ، أو الطبقات السياسية أو الاجتماعية ، أو الجنسية أو الدينية .. إلخ ، وله نطاق جغرافي من حيث الأماكن التي يضع أو يظهر فيهاالأسلوب ويستخدم ، فبعض الأساليب محلي وبعضها ينتشر في قارات بأكملها ، أو في نصف الكرة الأرضية مثلا ، وله نطاق زمني ، فبعض الأساليب قصيرة العمر " كالمستقبلية Faturism" (١) في التصوير ، وبعضها يدون قروناً مثل "العمارة الدورية Doric Architecture" (٢) . ففي القرن العشرين أصبح الاهتمام بالأساليب شديداً إلى درجة محاولة تسمية الأساليب المعاصرة وتصنيفها بالتفصيل في مراحلها التجريبية الأولى ،

---

(١) المستقبلية : حركة في الفن والموسيقى والأدب بدأت في "تورنيو" بأيطاليا عام ١٩١٠ وتميزت بمحاولة التعبير الشكلي عن الطاقة الديناميكية والعمليات الآلية التي يتسم بها العصر الحديث.

(٢) توماس مونرو : مرجع سابق . ص ٩٨ : ١٠٦.

وتتوقع فى شغف ما يحدث فى الأسلوب من تغيرات فى المستقبل والجمع بين أسلوبين أو أكثر فى العمل الفنى نفسه ليس بالشئ الشاذ ، بل هو شائع فى الفن الحديث .

وعند إقدام الفنان على إنجاز عمله الفنى لابد لـه مـن فهم القواعد والأشكال والأساليب التى يستطيع من خلالها أن يسيطر على خامته وإخضاعها لإرادته ، فعمله الفنى هو نتيجة حتمية لخبراته وتجاربه ، حيث إن الفنان الناجح هو الذى يحول المشاعر والأفكار إلى موضوعات لأعماله الفنية ، ولابد له عند الإقدام على عمله من مراعاة الآتى :

١- الترابط بين عناصر العمل الفنى بحيث لايبدو مفككا أو تظهر عناصره ممزقة ومتناثرة .

٢- مراعاة الانسجام والتداخل بين خلفية اللوحة ومقدمتها.

٣- تنسيق العناصر ، ومراعاة وحدة الأسلوب فى التشكيل .

هذا ، ويختلف الأسلوب من فنان لآخر فى المدرسة الواحدة أو الاتجاه الفنى ، فهو لايكتسب بالتعليم بقدر ما هو تطور لأداء العمل على مر السنين لاكتمال نضوجه ، وهنا نذكر أهم الأساليب المستخدمة فى صياغة وتشكيل التكوين الفنى :

* <u>الأسلوب الواقعى أو الطبيعى **"Classicism Style"**</u> : وهو معروف بأن يعمل الفنان من خلاله جاهدا على نقل ما يراه نقلا أمينا ، وهو فى هذه الحالة لايعتمد على فلسفة معينة ويتوقف تقييم عمله على مدى قدرته فى النقل إلا من الطبيعة ، وفى اختياره لزاوية الموضوع الذى يتناوله، وهو يركز على العقل والنظام فيما يعبر عنه وفى الطريقة التى يعمل بها الفنان ، حيث تصوير الأشياء كما تبدو فى الواقع أو أقرب.

ويقوم الأسلوب الواقعى على المعالجة الشكلية فى اللوحة لتحقيق غاية الكمال لكل تفاصيلها ويستند أصحابه فى ذلك إلى مفاهيم " أرسطو" التى ذكرها فى كتابه (الشعر) ، وعلى المعايير التى تحددت على هيئة"صيغ عددية" القطاع الذهبى "Golden Section" ويعملون على تحقيق مبدأ الاتساق الذى يصف علاقات التوازن والتناسب والانسجام واضافة مبدأى الوحدة الزمانية والمكانية فى العمل الواحد (١) . ففى أواخر القرن الثامن عشر حتى منتصف القرن التاسع عشر نجد كلاً من الفنانين "جاك لويس دافيد " و" أنطوان جان جرو" و"أوجست جان آنجر" وغيرهم قد اهتموا فى معظم تكويناتهم بالتكوينات التى تمثل حرف (L) حيث تسيطر الشخصيات والأشكال على التكوين تبدو فى الأفق على الجانب الأيسر للوحة بعض العناصر التى تعطى توازنا مع كتلة التكوين اليمنى ، مثل الحرب والسهام فى لوحة "جاك لويس دافيد" نساء سابين والوباء فى يافا "لأنطوان جان جرو" .

---

(١) محسن محمد عطية : اتجاهات فى الفن الحديث ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٩١ ، ص ٢٢.

* **الأسلوب الرومانسي أو الخيالي Romanticism Style**: يعتمد هذا الأسلوب على استخدام الفنان الأصل الطبيعي ليبنى عليه عالما خياليا أو رومانسيا ، ويركز على الدوافع والخيال والبديهة المباشرة فى العمل الذى ينتجه الفنان ، وفى عملية الإبداع ذاتها ، وهو أسلوب يرتبط بتهيئة الأجواء الشاعرية على الموضوعات المستوحاة من الطبيعة ، ومن الأحداث اليومية .

ويهدف الأسلوب الرومانسي إلى التأكيد على التعبير النفسي والعاطفى ، فظهر بهدف التخلص من المبادئ والقيود الكلاسيكية التى كانت تسيطر على مفاهيم الفن ، كما يهدف إلى إطلاق إرادة الفنان بعيدا عن القاعدة والنشاط الذهنى ، ووجهة ذلك الفن مرتبطة دائما بتهيئة الأجواء الشاعرية على الموضوعات المأخوذة عن الطبيعة ومن الأحداث اليومية ، فجاء هذا الاتجاه رغبة فى إحياء الزمن القديم والروح الإنسانية الطاهرة ، مما ساعد على إيجاد الخطوط المنحنية والأشكال اللينة والتكوين المتحرك النامي ، وتدفق المشاعر فى التعبير عن انفاعلات الفنان وعواطفه الوجدانية.

وقد جاءت أعمال أصحاب هذا المذهب سعيا لإعادة الحيوية والتلقائية إلى التكوينات وتميزت بالحرارة الشديدة ، ورغبة منهم فى إطلاق العنان لرغباتهم الخلاقة (١) ، ومن رواد هذا الاتجاه "تيودر جيركو T. Gericout" (١٧٩١ - ١٨٢٤) ، و"أوجين ديلاكروا E. Delacroix" (١٧٩٨-١٨٦٣) ، وتمثل فى أعمال "جون كونستابل J. Constable" (١٧٧٦-١٨٣٦) ، و"جوزيف تيرنر J. Turner" (١٧٧٥-١٨٥١) ، "وتيودر روسو T. Rousseu" (١٨١٢ - ١٨٦٧) ، و"كاميل كورو C. Coro" (١٧٩٦-١٨٧٥) ، كما تأثر به الشاعر والمصور والحفار "وليم بليك W. Blake" (١٧٥٧-١٨٢٧) الذى استهوته ملاحم الشاعر "دانتى بوب" ويبدو ذلك فى لوحته "الكوميديا الألهية التى نفذها عام ١٨٢٧م .

كما بدت النزعة الحرة فى بناء التكوينات جلية فى أعمال الفنان الأسبانى "فرانشسكو جويا F. Gaya" (١٧٤٦ - ١٨٢٨) وهى التى كان أساسها التحليل العميق للطبيعة البشرية ، وتميزت أعماله المنفذة بطريقة الحفر على المعدن بالديناميكية ، والمبالغة العنيفة ، ويبدو ذلك من خلال الأماكن المظلمة التى قام بتظليلها بخطوط متوازية أو مستقيمة أو منحنية (شكل ٣٤) ، واتبع هذا الأسلوب فنانو "فينسيا" فى القرن السابع عشر أمثال :"أنطونيو كانليتو A. Canaletto" (١٦٩٧-١٧٦٨) و"تيبولو Tiepplo" (١٦٩٦-١٧٧٠) .

---

(١) أنظر جيروم ستولنيتز : النقد الفنى ، ترجمة / فؤاد زكريا ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨١ ، ص ٢٣٥.

* الأسلوب التعبيرى Expressionism Style : وفيه يعمل الفنان - كما هو معروف - على إيجاد نظير تشكيلى لأحاسيسه الداخلية سواء الشعورية أو اللاشعورية ، ولاستجاباته لمدرك معين، فهو يترجم الموضوع الذى يعمل فيه إلى صفات حسيه لها وظيفة المحاكاة فى الشكل، ويعمل من خلال عمله على إثارة الأحاسيس لدى المشاهد من خلال وجهة نظر خاصة بالفنان ، فالتحفظ فى استخدام "ماكس بيكمان" للخطوط فى لوحته المسماة "الحديقة" (شكل رقم ٣٥) سلاسة الخط وقوته فى التعبير عن الموضوع الفنى والتعبير عن أحاسيس الفنان تجاه موضوعه ، وفى لوحته "مارينو مارينى" حصان رونلد" (شكل رقم ٣٦) يركز الفنان على القوة التعبيرية للخطوط فى التكوين الفنى ، بينما نلحظ العنف فى لوحة "جويا " "الأمثال" (شكل رقم ٣٤) والرومانسية الحالمة والنعومة فى عمل "إدوارد مونش" "مادونا" (شكل رقم ٣٧) والصلابة فى عمله "الصرخة" (شكل رقم ٣٨) وجرأة الخط عند "إميل نولده" فى عمله "مركب صيد" (شكل رقم ٣٩).

وكان لإتجاه "عبد الله جوهر " أحد رواد هذا الفن من خلال مذهب التعبيرية ، للتعبير عن قضية فلسطين فى نهاية الأربعينيات وبداية الخمسينيات ، وكان لجهود العديد من المصورين المصريين فى الاتجاه نحو العمل من خلال وجهة نظر المذاهب الفنية الحديثة ، ورعايتهم لها الفضل فى انتشار العديد من التأثيرات المأخوذة عن الأساليب التعبيرية ، التى اجتذبت عددا كبيرا من الفنانين المصريين (شكل رقم ٤٠) .

* الأسلوب التأثيرى "الانطباعى" Tmpessionusm Style :هو الأسلوب الانطباعى الذى تقع عليه عين الفنان لأول وهلة ، دون محاولات للتحسين أو الانتقاء ، بل يصور ما تراه عيناه ، ويهتم الفنان بالإضاءة والألوان بصورة أكبر ، وقد أعتبر هذا المذهب المنظر الطبيعى الواقعى عبارة عن مجموعة من الخطوط والمساحات فى الألوان المحددة ، فكان للعوامل الطبيعية والإكتشافات العلمية والضوء دور" بارز" فى إنجاح هذه الحركة ، ويعد هذا الأسلوب أول المذاهب الفنية التى حررت الرؤية الفنية للطبيعة بعد نظرية "إيزاك نيوتين Neuton" (١٦٤٢-١٧٢٧) الخاصة بالضوء ، كما عمل "سيزان P. Cezanne" (١٨٣٩-١٩٠٦) رائد هذا الاتجاه فى محاولة إتفاق الشكل مع المضمون فى إطار اللوحة مع الاحتفاظ بشخصية المدرسة التى يتبعها وأهدافها (١) .

وقد تفوق الفن التشكيلى على موضوعاته التقليدية التى كانت تخدم الكنيسة ورسالتها وبدأ الاهتمام بالموضوعات المستمدة من الحياة اليومية ، كما خرج الإنتاج الفنى من الاستديوهات إلى الخلاء والمزارع ومن الضوء الصناعى إلى ضوء الشمس ، وتحررت اللوحة من الألوان

---

(١) حسن محمد حسن : مذاهب الفن المعاصر ، دار الفكر العربى ، القاهرة ، ١٩٨٥ ، ص٣٦.



الشكل رقم (٣٤)

جويا : الأمثال ، حفر حمضى وقلاقونية ، ١٨١٤ ، مجموعة جوزيف لانديو.



الشكل رقم (٣٥)

ماكس بيكمان : الحديقة ١٩٢١ ، ليثوجراف ملون .



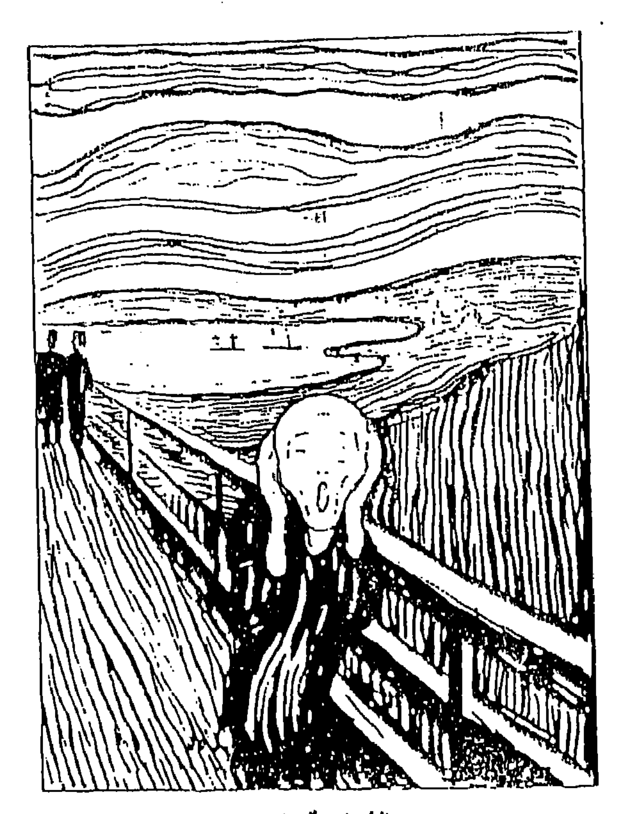
الشكل رقم (٣٦)

مارينو مارينى : حصان رونلد ، حفر حمضى ملون واكواتنت ١٩٧٦.

الشكل رقم (٣٧)

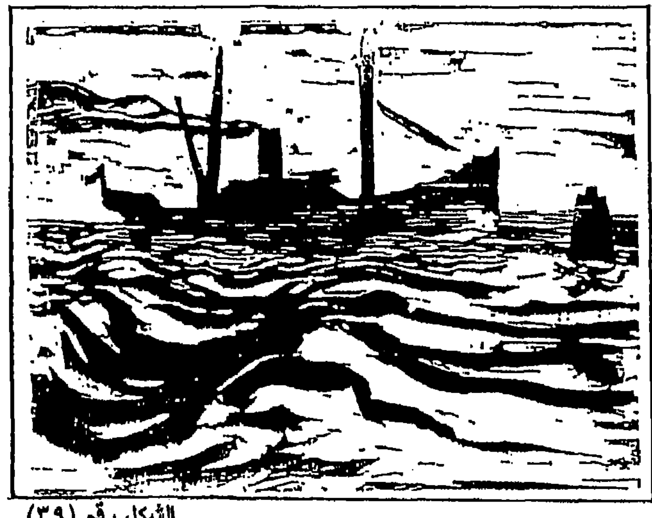
إدوارد مونش :

مادونا ١٨٩٥ ، ليثوجراف + جبر شينى



الشكل رقم (٣٨)

إدوارد مونـش : الصرخـة ١٨٩٥ ، ليثوجـراف ، المتحـف الأهلى للفنون- لندن .



الشكل رقم (٣٩)

إميل نولده : مركب صيد ،حفـر علـى الخشب طولـى المقطـع

(١١ × ١٥ بوصة) متحف نولده "سبيل - ألمانيا) .



الشكل رقم (٤٠)
عبدالله جوهر : الأسرة ، حفر حمضى وقلاقونية ١٩٧٣.

الأكاديمية إلى الألوان الأصلية بنصاعتها ، كما برزت فى ظل الاتجاه التأثيرى أنواع كثيرة من التقنيات المتنوعة التى مهدت لمزيد من التحرر فى المعالجات التنقية للعمل الفنى.

ومهد الاتجاه التأثيرى بتنوع اتجاهاته ، وتفرُد فنانيه إلى عدة اتجاهات مثل الاهتمام بالبناء المعمارى للتكوين فى العمل الفنى ، وتأكيد مقوماته الهندسية وقد مهد لذلك سيزان "Cezanne" و"فان جوخ Van Gogh" و"جورج سوراه G. Seurat" (١٨٥٩-١٨٩١) ، كما مهد لتأكيد الجوانب التعبيرية فى العمل "تولوزلوتريك T. Loutrec" (١٨٦٤-١٩٠١) و"أدجار ديجا E.Degas" و"إدوارد مانيه E. Manet" (١٨٣٢-١٨٨٣) إلى جانب معايشة الجوانب البدائية التى مهد لها "بول جوجان P.Gaugan" (١٨٤٨-١٩٠٣) مما نلاحظه فى لوحته (شكل رقم٤١).

وكان للتأثيرية نصيب من تأثر الفنانين المصريين الذين قدموا أعمالا مطبوعة متمثلة فى أعمال الكثير منهم مثل "منحة الله حلمى" التى اتجهت من خلالها إلى اقتفاء أثر الرسوم والمناظر الطبيعية للحسين فوزى وعبد الله جوهر ، متأثر فى ذلك بأسلوب الفرنسى "كاميل بيساور" وأعمال "سيزان" ، متخذة من الخط الأسود المميز للحفر الحمضى على الزنك وسيلة لدراسة العناصر العضوية الموجودة فى الطبيعة من أشجار ونباتات .

* **الأسلوب التجريدى Abstraction Style** : من خلاله يصوغ الفنان عناصره متجنبا جميع عناصر المحاكاة ، ويثير استجابات جمالية للعناصر بعلاقاتها الشكلية البحتة بين المساحات والخطوط بأنواعها ، وليست العبرة فى التجريد بالمدلول الظاهر ، إنما بجوهر العلاقات بين العناصر وتأصيلها وإحكامها ، ولايهم إذا اكتست بأثواب تقربها من منطق الواقع ، أو ابتعدت كلية عنه وظهرت كعلاقات محكمة لها مدلولات بصرية ، حيث يبدأ بالأصل الطبيعى ، ويراه من زاوية قد تكون هندسية ، ويأخذ فى تحليلها حتى تفقد هذه الأشكال الهندسية صلتها بالأصل الطبيعى ، وتتحول إلى مجرد مثلثات ومربعات ودوائر وأقواس محملة بملامس مختلفة تنبئ عن مميزات وصفات لتلك الأسطح التى جردت من الأصل الطبيعى ؛ لذا فهو أسلوب ينشأ من خلاصة التجربة التشكيلية التى مر بها الفنان سواء كان ذلك خاصاً " بالتجريدية الطبيعية Abst-Nataralism" أم "التجريدية السوبر ماتية Abst-Supermatism" التى نادت بالحرية مع رفض الشكل البصرى التى تزعمها "كازمبير مالينفتش K. Malevich" (١٨٧٨-١٩٣٥) أو "التجريدية الحركية Abst- Movementism " التى تبحث فى معادل تزامنى للشكل والحركة وتزعمها "الكسندر كالدر A.Calder" (١٨٩٨-١٩٧٦) و"جين بازين J.Bazaine" ، و"هانز هارتنج H.Hartung" أو "التجريدية الانتقائية Abst-Purism" المستوحاة من التكعيبية والتى تبحث فى معادل غير متغير فى الفن ، ونجدها فى أعمال "لوكوربوزية Le Corbysier" (١٨٨٧-١٩٦٥) و"إميدى أوزنفانت E.Ozenfant" (١٨٨٦-١٩٦٦) ، أو "التجريدية الهندسية Abst-



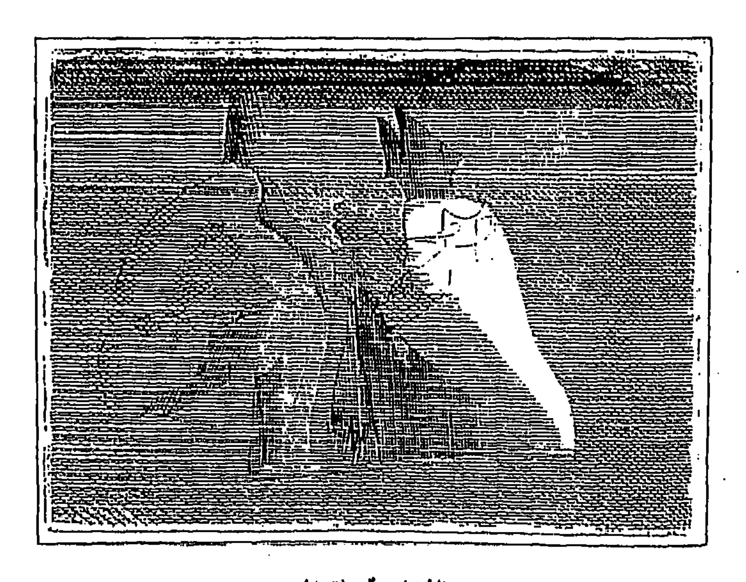
الشكل رقم (٤١)

بول جوجان : نساء في جزيرة تاهيتي ، حفر خشبي ملون ١٨٩٧.



الشكل رقم (٤٢)

جاك فيلون : البهلـون ، حفر حمضي على المعدن ١٩١٤ ، متحف الفن الحديث ، نيويورك .



الشكل رقم (٤٣)

جـاك فيلـون : المتحابـان على العشب ، حفر حمضـي علـى المعدن ١٩٢٥ .

"Geamotirism" التى اعتمدت تكويناتها على المنظومات الهندسية فى أداء فنى رياضى ، وظهرت فى أعمال "موندريان P. Mondrian" (١٨٧٢-١٩٤٤) ، و"تيوفان دبوسبرج" (١٨٨٣-١٩٣١) وقادة "الباوهاوس" ومنهم "ماهولى ناجى Maholy Nagy" (١٨٩٥-١٩٤٦) و"إدوارد بالونزى E. Balonzi" و"نعوم جابو N. Gabo" (١٨٩٠-١٩٧٧) وغيرهم ، فنلحظ فى أعمال "جوزيف البرز" انظر (شكل ٤٤-٤٥) حيث هناك تصميم هندسى خطى فى إطار من الهندسية لإبراز العمق فى العمل الفنى ، ومربع هندسى صندوقى الشكل يوضح الفنان من خلاله الأضلاع والأبعاد المختلفة عن طريق العلاقات الخطية ذات السمك المتقارب ، أو أيضا "التجريدية البصرية" التى اعتمدت على الخداع البصرى لتكرار الأشكال وأهم فنانيها "فيكتور فازاريلى V.Vasarelly" (١٩٠٨-) (شكل رقم ٤٦) ، أو "التجريدية العضوية Membershipism" التى استقت مادتها الفنية من الخواص المتحركة للعناصر العضوية ، وأهم فنانيها "هنرى مور H. More" فى رسومه وأعماله النحتية .

وقد بدأ الأسلوب التجريدى فى كثير من أعمال فنانى الجرافيك نذكر منهم : الحسين فوزى ، وفتحى أحمد ، وصبرى حجازى ، وصلاح المليجى وغيرهم (شكل رقم ٤٧) .

* **الأسلوب التكعيبى Cubism Style** : وفيه يترجم الفنان عناصره التى يصوغها إلى مسطحات وحجوم هندسية الطابع متداخلة بعضها فى البعض الآخر والمعروف عنه أنه يمر بثلاث مراحل هى:

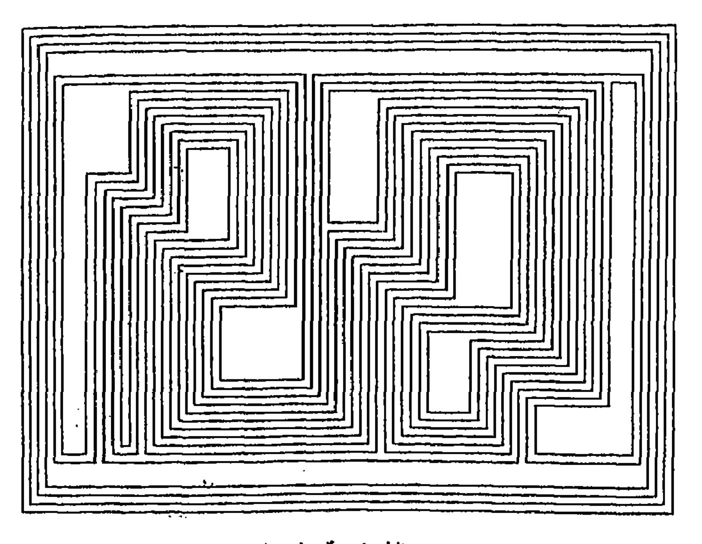
١- المرحلة التلخيصية ، وهى تعنى ترجمة الأشكال الطبيعية إلى أشكال هندسية بسيطة .

٢- المرحة التحليلية ، وهى تجزئة الأشكال إلى مكعبات ثم إعادة تجميعها فى بناء واحد.

٣- المرحلة التركيبية ، وفيها يعد الفنان إلى إعادة صياغة الأشكال من خلال اللصق على أسطح الأشكال وإضافة الخطوط والألوان عليها ([1]) .

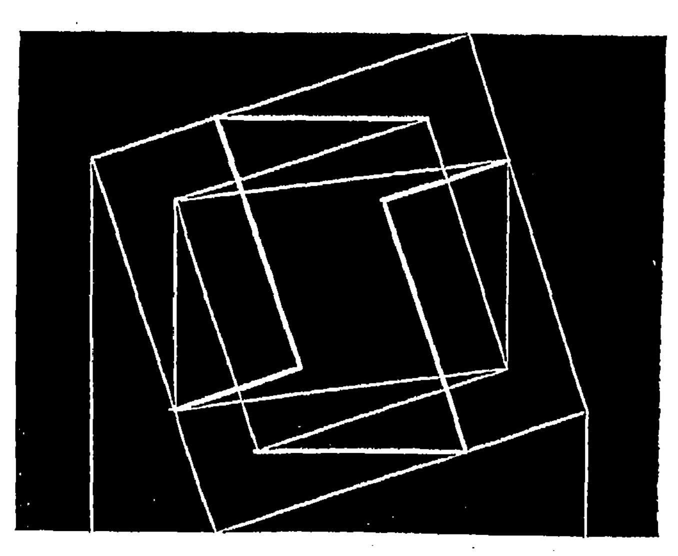
وترجع بداية هذا الاتجاه إلى "جورج براك G. Braque" (١٨٨٢-١٩٦٣) و"بابلو بيكاسو P.Picasso" (١٨٨١-١٩٧٥) إلى تطويره فكرة "سيزان" الهندسية التأثيرية ، فحاولا وضع تصور المكعب والمخروط والأسطوانة والدائرة والمثلث والمربع والمستطيل ، مما أثر فى تشويه معالم الشكل الطبيعى ، "لخوان جريس Juan Gris" (١٨٨٧-١٩٢٧) حيث أضاف بعض القصاصات إلى العمل الفنى ، ولوحة "فرناند ليجيه F.Leger" (١٨٨١-١٩٥٥) فتحول العمل عنده إلى خطوط رأسية وأفقية ، ولوحة بيكاسو (شكل رقم ٤٨) ، واجتذبت التكعيبية كلاً من "مارسيل دوشامب M.Duchamp" (١٨٧٧ - ١٩٦٨) ، و"وبرت ديلونى R. Delounay"

([1]) حسن محمد حسن : مذاهب الفن المعاصر ، مرجع سابق ، ص ١٤٦ : ١٤٩.



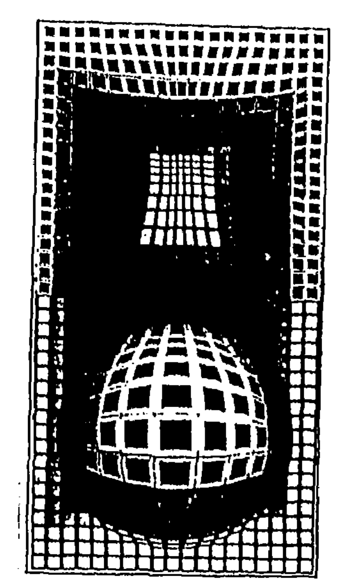
الشكل رقم (٤٤)

جوزيف البرز : تصميم هندسى فراغى يعتمد على الخط ، ليثوجراف ٤١ × ٥١ بوصة ١٩٤٢.



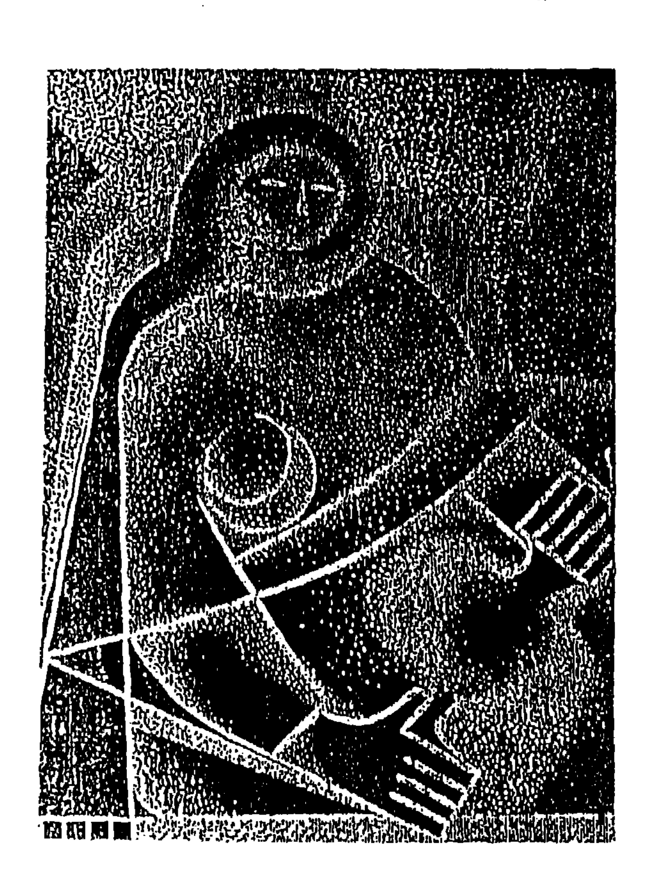
الشكل رقم (٤٥)

جوزيف البرز : مربع هندسى صندوقى الشكل ، حفر على البلاستيك (١٩ × ٢٥,٥ سم) .



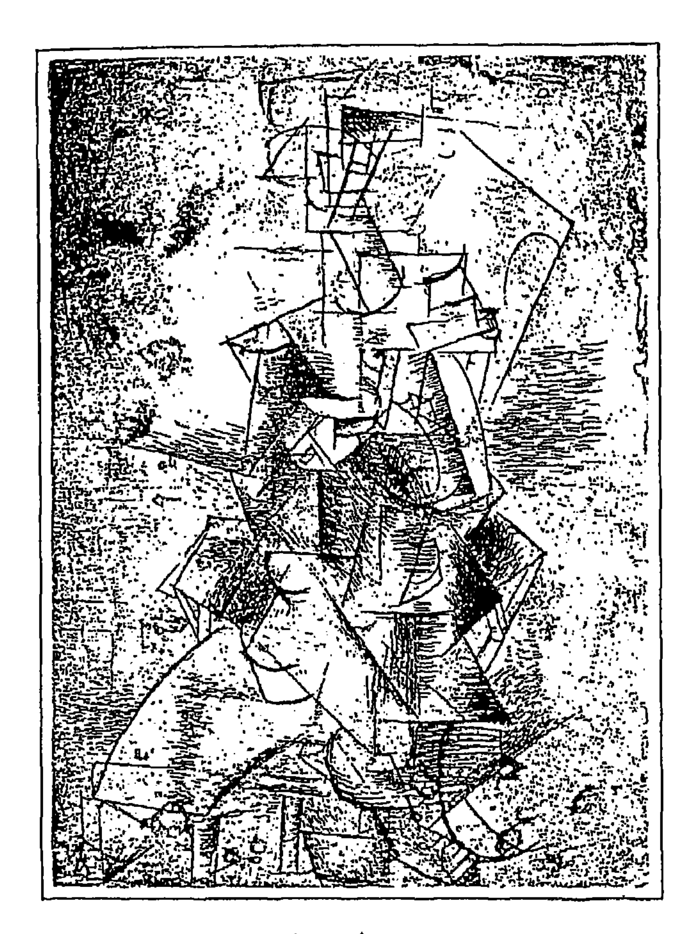
الشكل رقم (٤٦)

فيكتور فازاريللى : كرة ومربعات ،طباعة مسطحة ١٩٧٦ (٦٧ × ٨٥سم) .



الشكل رقم (٤٧)

الحسين فوزى : القمقم ، طباعة بارزة على اللينوليم ١٩٧٢.



الشكل رقم (٤٨)

بابلو بيكاسو : العمل رقم (٣) لماكس جاكوب ، ١٩١١ ، حفر جاف ، (٢١,٣× ٢٦,٧سم) مجموعة لويس ايسترن .

(١٨٨٥-١٩٤١) ، وغيرهم ، كما تفرعت منها بعض المدارس الفنية المعاصرة "كالاورفيزوم Orphism" ومثلها "ديلوني" ، و"لتركيبية Construction" التى تزعمها "فرناند ليجيه" .

وقد تمثلت فى بعض أعمال فن الجرافيك المصرى فى بعض أعمال "كمال أمين " مثل لوحة الربيع (شكل رقم ٤٩) وغيرها.

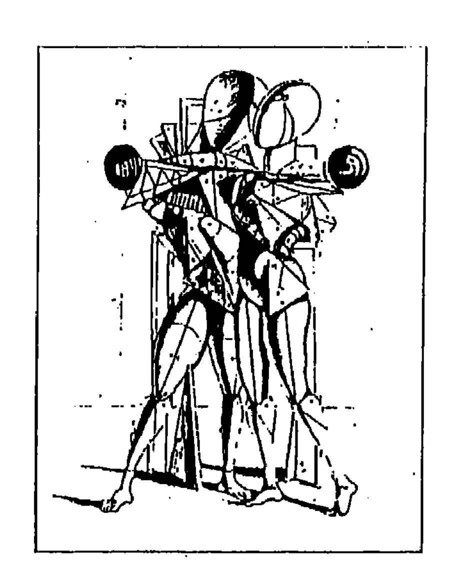
* **الأسلوب السريالى Surrealism Style** : يصور الفنان من خلاله عناصره بصورة أشبه بالأحلام ، فالسريالية التى ولدت عام "١٩٢٤" امتدت جذورها فى تاريخ الفنون عبر العصور ، ووجدناها فى أعمال "بوش Bosch" (١٤٥٣-١٥١٦) الخيالية ، وفى أعمال "فوزولى" مصور الأحلام ، وأعمال "وليم بليك W. Blake" وقد نتجت من تفاعل فكر "الداد" مع التحليل النفسى الذى يعنى باللاشعور والأحلام ، والتعبيرية التى اعتمدت فى أكثر أعمالها على التلقائية ، فالرؤية السريالية رؤية تحلق فى عالم الأحلام الغامضة التى تشاهد الأشياء فى صورة رمزية تفتح مكنون العقل الباطن ، وما يعيش فيه من مكبوتات الأمانى والنزعات والميول التى لم يُتح للإنسان تحقيقها فى عالم الواقع ، ونلحظ ذلك فى لوحة "دى كيريكو" (شكل رقم ٥٠) ، لوحة "بول كلى" (شكل رقم ٥١) ، حيث الشخوص التى لاوجود لها فى الواقع فى جو ميتافيزيقى فى كلا الشكلين ، وقد بدا التأثير السريالى فى أعمال العديد من فنانى الجرافيك المصريين أمثال أحمد نوار ، وحازم فتح الله ، ومحمد جلال عبد الرازق ، ومحمد خاطر وغيرهم (أشكال رقم ٥٢ ، ٥٣ ، ٥٤ ، ٥٥) .

ومن هنا يتضح أن للخطوط أثرها الجوهرى والفعال فى التكوين بأنواعها المختلفة وأشكالهاالمتعددة ، فللخطوط إمكانيات لاحدود لها ، لأنها تخضع لإرادة الفنان خضوعا كاملا ، ولما لها من قدرة على التعبير عن الفراغ والجسم ودرجة الظل والنور والدرجات اللونية وفقا للأسلوب.



الشكل رقم (٤٩)

كمال أمين : الربيع ، حفر حمضي على المعدن



الشكل رقم (٥٠)

دى كيريكو : رجلان يتصارعان ، حفر ملون على الزنك .



الشكل رقم (٥١)

بول كلي : رجلان يتصارعان يلتقيان ، حفر حمضي وقلاقونية ١٩٠٣ ، متحف الفنون الجميلة - برن - سويسرا.



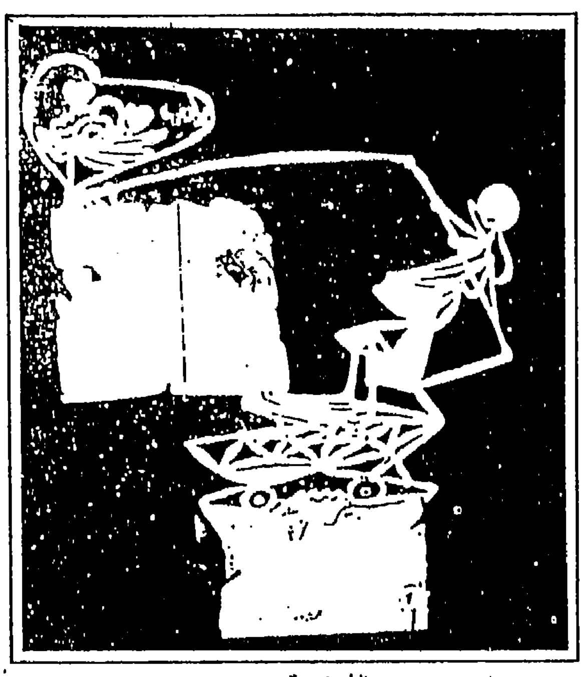
الشكل رقم (٥٢)

أحمد نوار : الهدف ، طباعة غائرة على الزنك ١٩٧٢.



الشكل رقم (٥٣)

حازم فتح الله : تكوين حفر المعدن ١٩٨٦.



الشكل رقم (٥٤)

محمد جلال عبد الرازق : دعاء ، رسم بالألوان المائية والأقلام الملونة ١٩٨٤.



الشكل رقم (٥٥)

محمد خاطر : تكوين حفر خطى مباشر بالأزميل ١٩٩٦ (٩,٥×١١,٥سم) .

الفصل الثالث

ارتباط الخط بعناصر التكوين


Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

تمهيد :

لايقتصر دور الخط على الأداء الخطى التشكيلى أو التقنى بوصفه وسيلة تعبيرية دون النظر إلى القيمة التشكيلية العامة للتكوين فحسب ، بل إنه ارتبط ارتباطا وثيقا بعناصر التكوين المختلفة كاللون ، والمساحة والفراغ ، والإضاءة والظلال والملامس .. إلخ ، مما يعمل على تحقيق الإيقاع والتوازن والتنويع ، وما يحدثه من إثارة الإحساس بالعمق الفراغى والتأثير الدرامى والحركى وغيره .

لذا فلدراسة تلك العناصر أهمية قصوى فى العمل الفنى ، وما تعكسه من أبعاد سيكولوجية للمشاهد ، ولما لها من علاقات تنظيمية أو تركيبية ، وما تعكسه لنا من مفاهيم إبداعية وابتكارية .

أن العمل الفنى لابد أن يكون ثمرة لعملية منهجية خاصة ، هى تنظيم العناصر التى تتألف منها حركته ، فهى كفيلة بأن تخلع عليه طابعا زمانيا يجعل منه موجودا حيا تشيع فيه الروح .. فمادة العمل ليست مجرد شئ قد صيغ منه هذا العمل ، وإنما هى غاية فى ذاتها بوصفها ذات كيفيات حسية خاصة من شأنها أن تعين على تكوين الموضوع الجمالى .. ولابد فى هذا التنظيم الجمالى لعناصر العمل الفنى من أن تكون هناك عناصر ظاهرة بارزة ، وأخرى مستترة متوازية بحيث تبرز الأشكال الرئيسية للعمل فوق "أرضية" من الأشكال الثانوية ([١]).

فعناصر العمل الفنى تكشف لنا عن مدلولات أعمق مما تتوح به القسمات ، حيث إن الجانب التعبيرى فى العمل الفنى هو "وحدة" قد تدرك لأول مرة ، فالعناصر منفردة أو مجزأة قد لاتكتسب دلالتها التعبيرية باندماجها فى صميم الوحدة الفنية المميزة للعمل ككل ، فعند تفتيت النظام الكلى أو التكوين فى العمل الفنى إلى جزيئات ومفردات نوعية ، فإننا بذلك نحدث تقسيما إلزاميا ، حيث إننا لاندرك الشكل العام إلا من خلال تآلف عناصره أو تناقضها داخل الإطار العام أو التكوين ، فالتكوين الفنى ليس ثابتا أو نهائيا ، بل يتغير حسب الفنان أو الخامة التى يستخدمها والموضوع الذى يتناوله ، والعصر الذى يعيش فيه والأسلوب الذى يتبعه ، فهو خليط من أنشطة العلم والفن ويحتوى على مقومات جمالية حسية ، فعناصر التشكيل هى مفردات اللغة التشكيلية التى يستعين بها الفنان فى عملية الإبداع على سطح اللوحة ، وهذه العناصر التى تستخدم فى تنفيذ العمل هى الخط واللون والكتلة والفراغ والإضاءة والظلال والإيقاع والاتزان .. ، ولايمكن

([١]) زكريا إبراهيم : مشكلة الفن ، مكتبة مصر ، القاهرة ، ١٩٥٩ ، ص ٢٨ : ٣١.

اعتبارها قيمة تشكيلية لذاتها ، ولابد من تداخل عوامل كالوحدة والتنوع والترديد والتكرار لإبراز قيمتها التشكيلية .

ومن هنا فقد رتب "مايرز Myers" عناصره على النحو التالى : "الخط والفاتح والقاتم والظل والنور وهى قيمة ظلية لونية ، اللون ، ملمس السطح ، ثم أخيرا "الشكل" ([1]) ، وأرجع عملية التخطيط في العمل إلى هذه المقومات في علاقات يضعها الفنان وفقا لمجموعة من الأسس هى السيطرة والتكامل والترديد والنسبة ، ورتبها "هربرت ريد Herbert Read" ترتيبا لم يقصد به مفاضلة إحداها على الأخرى ، لكنه قصد في هذا الترتيب توارد هذه العناصر بوصفها مراحل متتالية فى ذهن الفنان ، فبدأ بحجم الأشكال فى المساحات والظل والنور ، ثم الارتباط بين هذه العناصر ببعضها البعض ([2]) ورأى "سبنسر موسلى Spencer Mosely" أن التكوين ينقسم إلى ثلاثة عناصر هى :

١- الشكل والأرضية .

٢- عناصر يمكن قياسها وهى اللون والمعتم والمضئ.

٣- عناصر مشتقة ، وهى النقطة وما ينشأ عنها من خطوط وأشكال وقيم سطحية ([3]) ، فتلك العناصر تمد الفنان بوسائل ابتكار الأشكال التى تتلاءم مؤكدة الوحدة ، والتنويع ، والتوازن ، ولكل عنصر خصائصه الذاتية فى حدوده وإمكانياته ، والفنان يختار منها ما يشاء تبعا لطبيعة الموضوع الذى يريد أن يعبر عنه تبعا لسيطرته على ما يحيط به ([4]) ، فالشكل الفنى وتناغم خطوطه إنما يرجع إلى مسائل تتعلق بالارتياح البصرى ، فقد يكون التكوين ثابتا أو مستقرا أو ديناميكيا مثيرا ([5]) ، وقد ارتبط الخط بوصفه عنصراً أساسياً للتكوين ببقية العناصر المختلفة ، فيكمل كل منها الآخر لخدمة الفكرة أو الموضوع الذى يتناوله العمل ، فإذا كان الخط هو الهيكل البنائى ، فإن بقية العناصر ترسم الصورة النهائية للعمل وتمثل المبادئ الأساسية والركائز البنائية التى يعتمد عليها التكوين .

ومن هذا المنطلق فإن "التكوينات الفنية حساسة جدا" وقابلة فى الوقت نفسه لاستقبال إشعاعات الإنسان ومعرفته ، وهو ما يدفع بعينات مختلفة إلى صحن التجربة أو التكوين الفنى فى

([1]) انظر : برنارد مايرز : مرجع سابق . ص ٣٢٥ .

([2]) انظر : هربرت ريد : مرجع سابق . ص ٦٣ .

([3]) Spencer Mosely : Grafts Design word sworth puplishing company - Inc- Belmont . P.75.

([4]) أبو صالح الألفى : الموجز فى تاريخ الفن ، دار القلم ، القاهرة ، ١٩٦٥ . ص ٢٢.

([5]) هربرت ريد : الفن اليوم ، مرجع سابق ، ص ٥١.

غير معاناة كثيرة من الفنان "(١) ، ويعتمد التكوين الناجح على مدى بساطة عناصره ، وتناسقها لتكون في مجملها عملا تشكيليا ذا قيمة جمالية ومتضمنا للفكرة التى يريدها الفنان ؛ لذا يشرح "موريس دينى Morris Dini" : "أنه من أجل توحيد عناصر متنوعة في تكوين متآلف فلابد من البساطة التى لاتكون على حساب أجزاء معينة من الشئ .. إنما الغرض هو التبسيط بالمعنى الذى يمكن به فهم الشئ وإدراكه وأن تكون كل الصورة محكومة بالإيقاع الذى يأخذ مكانه على الطريق" (٢) .

* **علاقة الشكل والأرضية بالخط فى الأعمال الجرافيكية :**

يمثل الشكل والأرضية الموضوع الأساسى للتكوين فى العمل افنى ، فالشكل هو نتاج التفاعل بين الخط والدرجات الضوئية وحصيلة الارتباط بين المساحة والفراغ وهو إما : بنائى هندسى أو تجريدى رمزى مطلق ، فالفنان عند ابتكاره للشكل نفسه ينشئ فراغات داخلية تصبح جزءا هاما من العمل الفنى تمثل "الأرضية" لها مساحتها الخاصة ، وهيئتها وقيمتها فى التصميم ، فيعنى بها سواء أكانت حول الشكل أم ناشئة بداخله (شكل رقم ٥٦) ، وقد يتبادل الشكل والأرضية الاهتمام (شكل رقم ٥٧) فعندما تكون أشكال كل منها جيدة التصميم أو تكون لها درجتان لونيتان متساويتان فى القوة فيتبادلان من الناحية الفنية ؛ لذا فتذوق الشكل يقتضى انتباها عميقا وواعيا ، فالفنان لايدع إحدى المساحات تختفى عن وعى الملتقى ، فيعمل على وحدة التصميم ، ، فلكل شكل نقطة محورية ، وفى هذا يقول "جورج سانتيانا George Saintiana" : "لابد أن يكون المشاهد قادرا على إدراك ما هو مميز للفن ، ولكى تتحقق هذه الغاية لابد من الألفة فى العمل الفنى ، والانتباه الدقيق وإدماج المعرفة المكتسبة من التنظيم فى عمليه رؤية العمل والاستمتاع به ، فالاستمتاع بقيمة الشكل تتطلب بصيرة جمالية ، فلابد أن يكون المشاهد قادرا على نفس الاستجابة حتى لو لم تكن تجربته غير الجمالية قد هيأته لذلك ، ولابد أن يكون قادرا على إدراك ما هو مميز للفن ، عما هو مختلف عن أى شئ آخر (٣) .

ويقول "هربرت ريد Herbert Read" :"إن الشكل هو أكثر العناصر الأربعة التى يقوم عليها العمل الفنى صعوبة فهو يتضمن مشاكل ذات أبعاد ميتافيزيقية" (٤) ، فالتنظيم الشكلى له فى حد ذاته قيمة جمالية كاملة ، إلى جانب أن الشكل يعمل على ضبط الإدراك البصرى للمشاهد

---

(١)أنظر : كمال عيد : فلسفة الأدب والفن ، الدار العربية للكتاب ، ليبيا ، ١٩٧٨ ، ص١١٧.

(٢) حسن محمد حسن : مذاهب الفن المعاصر مرجع سابق ، ص١٠٩

(٣) جورج سانتيانا : مرجع سابق . ص٧٥ .

(٤) أحمد حافظ شعبان وفتح الباب عبد الحليم : مرجع سابق . ص ٢٣.

ويوجه انتباهه فى اتجاه معين "فهو الجزء الهام الذى يختلف فى صفاته عن الأرض ، فيثير اهتمام الفنان ، ويعنى عناية كبيرة من حيث الحجم والتركيب والنسبة "([1]) .

والاختلاف بين الشكل والأرضية " ضرورى لرؤية هيئات الأشكال والأرضية غالبا ما تكون أكثر بساطة من الشكل ، والأرضية تؤثر على الناحية الجمالية لإدراك العمل فى ظل تكاملها مع الشكل ، فغالبا ما ندرك الأرضية على أنها مسطح أو فراغ ، وغالبا ما يدرك الشكل فى مقدمة العمل أو فى أماميته ، وإذا كان من الممكن لجزأين من الرسم أن يضطلعا بوظيفة الشكل (انظر شكل رقم ٥٨) ، فإن أصغرهما يكون أكثر امتيازاً من أكبرهما ، فالجزء الأكثر تفصيلا والأكثر تمايزا فى عناصره يضطلع بصورة أيسر بدور الشكل ، أما الجزء الأقل تفصيلا والأقل تمايزا فى عناصره بدور القاع " الأرضية" ، فينسلخ الشكل عن القاع غير المتمايز الذى يحيط به ، ولكن الشكل انتظام داخلى ، وهذا الانتظام يمكن أن يكون غاية فى البساطة ([2]) .

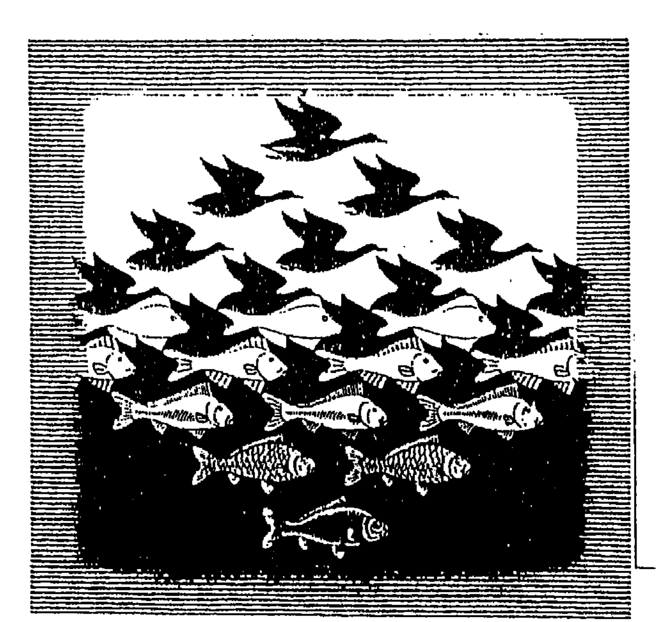
ويُعد المربع والمثلث والدائرة والأشكال الرئيسية على الاطلاق ، وهى التى تشتق منها جميع الأشكال الثانوية الأخرى ، فالمربع له مميزات استقرارية ، وتكاملية لأن اضلاعه متساوية وزواياه قائمة ، إنه وليد الدائرة ومرتبط بها ، ولكنه ينتمى إلى عائلة الخطوط المستقيمة ([3]) ، والدائرة مثل المربع بشكل أساسى له خواصه المتكاملة ، مظهرها الجمالى وشكلها يتأثر بالمحيط الذى حولنا ، فمحيط الدائرة لايحددها ويفصل مساحتها عن الفراغ المحيط بها ، وذلك لأن الخط الخارجى لايملك أية قيمة استقرارية ، وإنما ويعطى الشعور الدائم بالحركة ، والتكوين الدائرى الهندسى فقير ظاهريا ، لكنه غنى جدا لاحتوائه على إمكانيات خلق اشتقاقات كثيرة ، فالشكل البيضاوى هو أحد تلك الاشتقاقات ، فهو أكثر تعقيدا منها لأنه ناتج عن عدد أكثر من المحاور .. فالشكل الدائرى ومشتقاته أصل كل الكائنات العضوية الحية فى الوجود ، فتستريح إليها أنفسنا أكثر من غيرها من الأشكال ، فالعين تجرى على إطارها الخارجى دون توقف أو تمييز لبدايته أو نهايته ، والمستطيل هو أحد الاشتقاقات للمربع ، فهو يعطى للفنان حرية مطلقة فى استخدام المساحة بالطول أو بالعرض حسب ما يتراءى وحسب ما يفرضه الموضوع ، وهو أقرب الأشكال تحقيقا للنسبة الذهبية ([4]).

([1]) بول جيوم : علم نفس الجشتالت ، ترجمة / صلاح مخيمر وعيد ميخائيل ، مراجعة / د. يوسف مراد ، مؤسسة سجل العرب ، القاهرة ، ١٩٩٣ ، ص ٩١: ٩٥ .

([2]) حسن سليمان : مرجع سابق ، ص٢٠.

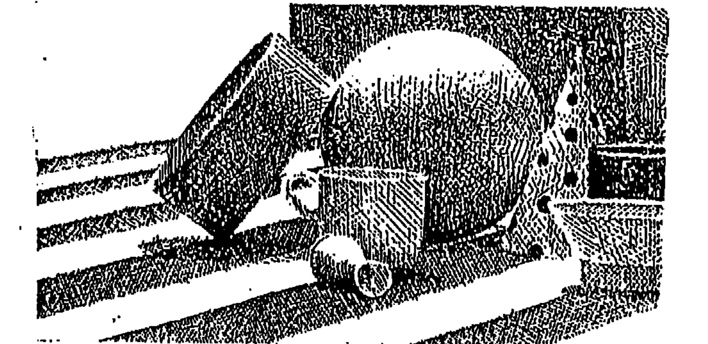
([3]) أنظر : حسن سليمان : مرجع سابق ، ص٢٠ .

([4]) المرجع السابق ، ص ٢٣ : ٣١.



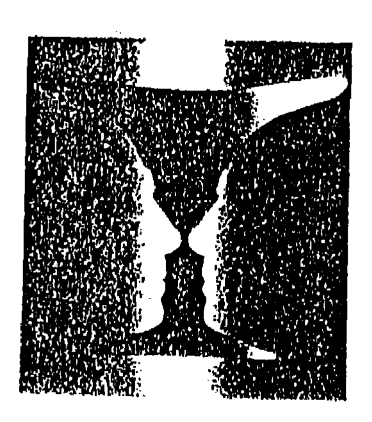
الشكل رقم (٥٦)

مارتس إشر : حفر خشبي يوضح التبادل الوظيفي بين الشكل والأرضية .



الشكل رقم (٥٧)

الكتلة والفراغ في العمل الفني





الشكل رقم (٥٨)

علاقة الشكل بالأرضية

لقد وضعت " سيكولوجية الجشتالت Geshtalt" قواعد علمية لظاهرة الشكل والأرضية تتلخص في :

١- أن المسطح "المحصور" يميل لأن يبدو شكلا ، أما المساحة الأخرى التي تحصر الأولى فهي التي تبدو "كأرضية" .

٢- الوحدات ذات المساحة الأصغر تميل إلى أن تبدو شكلاً حتى حين تكون الوحدات الأكبر ذات حدود بسيطة ، وبحيث تكون لمجموع هذه الوحدات الصغيرة والكبيرة معا حدود مستمرة.

٣- حيث يكون هناك مسطح خال بالنسبة لآخر مجاور منقوش ، فإن الحدود الخارجية التي تفصل بين المسطحين من شأنها أن تخلق إحساسا بأن المساحة المنقوشة هي الشكل ، وأن المساحة الخالية هي الأرضية .

٤- للخبرات اليومية العادية أثر في علاقة الشكل بالأرضية من خلال رؤيته .

٥- يميل الشكل الأبسط إلى أن يبدو في المقدمة ، عن الأكثر تعقيدا ، الذي يبدو بعيدا ، فالتكوينات التي تمتاز بالبساطة هي التي يستجيب لها الإنسان ، وهي الأكثر قبولا جماليا.

عنصر اللون Colour وعلاقته بالخط في الأعمال الجرافيكية :

يستخدم الفنان الألوان لتلائم درجة كل منها المعنى الذي يحمله وليكون معنى اللون متوافقا مع ذات العمل الموضوع الذي يعبر عنه ، مما يؤثر على حس المتذوق ، فازداد الاهتمام بدراسة عنصر اللون بوصفه قيمة تشكيلية للتكوين ، لذا فهو يعد من أهم مكونات فن الرسم من ناحية ، والتكوين في مختلف أنواع الفنون من ناحية أخرى بدءا من تجارب "نيوتن Newton " التي أكدت أن اللون يعتمد إلى حد كبير على الضوء الساقط عليه ، وعلى الرغم من استعمال اللونين الأبيض والأسود في الأعمال الجرافيكية وخصوصا اللوحات المطبوعة ، إلا أن استعمال الألوان قد يلفت بصر الرائي للعمل الفني أو قد يبعد ذهنه عن إدراك معناه ، فاستعمال الألوان ليس معناه استمتاع المتلقي بالعمل الفني فقط إذ يختار الفنان الألوان التي تكون مناسبة للموضوع الذي يتناوله ، فيمكن استخدام الألوان القاتمة (منخفضة القيمة Value ، والمظللة Shaded ، وقليلة التشبع Desatyrated) لتناسب الموضوعات الجادة والوقورة ، والعكس حسب الموضوع والفكرة التي يثيرها ، وعند رغبته في لفت نظر المتلقي لموضوع معين يستخدم لونا رئيسيا ، وفي بقية العناصر يستخدم ألوانا مكملة (Complementary) لحدوث التباين ، ويمكن التحكم في الدرجات اللونية في العمل الفني لإحداث العمق الفراغي بحيث تؤدي الغرض الذي أعدت من أجله ، وتتناسب معاني الموضوع المثار ، وأن يحدث الانسجام بينهما ، وأن يكون هناك مركز لجذب الانتباه Center of Interest أي الجزء المراد سيادته في العمل الفني .

"ويُعد اللون والطباعة بالنسبة للعديد من الأفراد مترادفين ، ولذلك فإن العديد من الكتب والمجلات التى نراها اليوم تقوم بتوظيف الصور والمواد الإيضاحية الأخرى التى يمكن أن تطبع باستخدام اللون الكامل لتولد بسهولة الجمال والتأثير المطلوبين ، واليوم فإن اللون مسيطر للغاية فى وسائل الإعلام المطبوعة أو المرئية التى تستخدم أحياناً اللونين الأبيض والأسود لنقل رسالة إعلامية أو إعلانية لإحداث تأثير معين ، وليس لمجرد توفير الكلفة الكبيرة لاستخدام اللون الكامل"([1]) .

فاللون الواحد مازال مُرتبطاً بالقيمة فى العمل التشكيلى خاصة فى الرسم الجرافيكى ، وغالبا ما يكون اللون الأسود هو المتاح للتعبير عن القيمة ، أى تحولات النور والظلمة ، وبهذه التحولات وحدها نستطيع أن نعبر الحدود .. وإذا كان الحفار يعتمد على الخط واللون الوحيد ، فإن هناك طبعات متعددة تنتج لنا التكوين الجرافيكى ([2]).

وتعتمد فلسفة اللون على الدلالة السيكولوجية للفنان ، فهو عنصر أساسى من عناصر العمل الفنى ، فهو يكتسب أبعادا أكثر تعقيدا ، كالبعد الرمزى حين يستخدم اللون الأحمر أو الأصفر ليضفى جو الإثارة على موضوع ما ، حيث إن الألوان الساخنة مثيرة لكونها ألوانا إيجابية بالمقارنة بالألوان الباردة ، فهى ذات خاصية هادئة تبعث على السكينة والهدوء ، وهكذا بالنسبة لبقية الألوان وحسب تأثرها النفسى وتكاملها والانسجام بينها وفقا للتقسيم التالى :-

أ- الانسجام بين الألوان المترابطة التى مزجت أصولها ببعض فارتبطت الأصول بألوان ممزوجة (مثل اللون الأحمر وآخر أصفر بينهما مزيج من اللونين هو اللون البرتقالى) وتعرف باسم (الانسجام المتشابه Analogous Harmony) .

ب- الانسجام بين الألوان المكملة Complementer Harmony (مثل انسجام لون أخضر ، وآخر أزرق يمكن أن ينسجما مع اللون المكمل وهو الأحمر).

جـ- الانسجام بين الألوان المنحدرة Monochromatic Harmony (ويحدث إذا كان أصلاً مثلا ينسجم مع درجات لون أحمر آخر ، تختلف عنه فى القيمة ، وهوية اللون وقوته أو شدة نقائه سواء أكان منخفضا مثل "الأبيض" أم مظللا مثل "الأسود" أم معادلا مثل "الرمادى".

د- الانسجام بين الألوام ذات الأصل المحايد Achromatic Harmony ، عندما تكون الألوان السائدة فى العمل الفنى لاتختلف إلا فى قيمتها ، فقد تكون ألوانها بيضاء أو رمادية فاتحة أو قاتمة أو سوداء فيمكن إحداث الانسجام بينها ، كما أن تقدم الألوان وتأخرها لها دورها فى قيمة

([1]) Wendell C. Crow : Commanication Graphics , (Newjersey tice Hall , Inc , 1986) P.240.

([2]) هربرت ريد : الفن اليوم "مرجع سابق" . ص ٤٠ : ٤١.

العمل الفنى ، فالألوان المتقدمة "Advancing Colours" هى التى تبدو أقرب وأكثر تقدما من الألوان الأخرى فى العمل الفنى مثل الألوان "الأحمر والأصفر والبرتقالى" .

والألوان المتأخرة "Receding Colours" : هى التى تبدو متأخرة فى العمل الفنى وهى الأزرق ، وذلك نتيجة طول الموجات الإشعاعية للون المتقدم وقصرها فى الألوان المتأخرة ، وهى ذات أهمية فى العمل لما تحدثه من إحساس بالعمق الفراغى.

الألوان المكملة Complementary Coloures هى مجموعة الألوان المتقابلة على دائرة الألوان واللون المكمل هو الذى يتكون نتيجة مزج اللونين الأولين والآخرين ، فاللون الأخضر مكمل للأحمر ، حيث إنه مكون من مزيج بين اللون الأصفر واللون الأزرق "وكذلك اللون الأصفر يقابله البنفسجى" ، فالفنان يضيف دلالات أكثر تعقيدا مع تزايد ملاحقته للون ، فالخاصية اللونية المرتبطة بالأشياء ، وعلاقات الألوان بعضها بالبعض الآخر تصبح أكثر تمايزا من خلال تنوع العلاقات البصرية فى العمل الفنى (١).

كما يدل على أن للون وظائف عديدة ومهمة ، حيث إنه يقوم بتعظيم دور الاتصال ، ويؤدى إلى وجود حالة نفسية تجعل المتلقى أكثر استعدادا لاستقبال الرسالة من خلال العمل الفنى، ويؤدى فى أحيان كثيرة إلى وجود حالة من التباين فى العمل " لأن النظر للون فى الأعمال الفنية لايتساوى فيه الإحساس البصرى للنظرة الأولى ، والنظرة بعد لحظات ، فتجاور الألوان المتكاملة يمنع تكدرها وميلها إلى الرمادية ، ويسمح بالتالى باستمرار رؤية اللون بقوته الأولى" (٢) .

ويرى "هيجل" أن الألوان تملك فى داخلها سلطة التأثير على شعور الناظر إليها ، بالإضافة إلى قدرتها فى وصف الأشياء ، كما أثبت "كونستابل Constable " (١٧٧٦-١٨٣٧) أن الألوان فى اللوحة يمكن أن تكون ناضرة متألقة كما هى فى الطبيعة (٣) .

وخلاصة القول إن لكل من الخط واللون طاقة عجيبة ، يكون فى استطاعتها أن تتمخض عن ذات أشكال معبرة متجازبة أو متنافرة حسب نظريات الفن المعاصر ، فإنه فى حيز إمكانها ومقدورها أيضا ، تزويد العمل الفنى بخطوط خارجية وألوان للأشكال ، تكون مع انحرافها عن أوضاعها الطبيعية ذات طابع جمالى فى إيقاعاتها وانسجامها مهما كان الاختلاف فى الخطوط والألوان عن أوضاعها المألوفة فى العالم المرئى .. فالخط كما يخدم الأعمال الفنية فى اللوحات الكلاسيكية التى تكون فيها المطابقة على أشدها ، يكون فى استطاعته كذلك أن يخدم الاتجاهات

---

(١) شاكر عبد الحميد : دور اللون فى فن التصوير ، مجلة الفيصل ، دار الفيصل ، السعودية ، ١٩٨٩ ، ص٦٥.

(٢) يحيى حمودة : الألوان ، دار مطابع الشعب ، "الجزء الثانى" ، القاهرة ، ١٩٦٥ ، ص ٢٢.

(٣) هربرت ريد : الفن اليوم ،مرجع سابق ، ص ٤٠ ، ٤١.

الفنية المعاصرة والمستحدثة بابتكارات لاحصر لها (١) ، فالفنان عندما يضع خطة الألوان التى سيستعملها ، إنما يراعى الفكرة والموضوع الذى سيعبر عنه ، وعلى ذلك فالألوان تؤدى دورا هاما فى بناء العمل الفنى ، كما تؤديه الخطوط والأجسام والظلال (٢) ، فالألوان قلما يُتذوق أو يُستمتع بها فى حد ذاتها وعلى حدة ، إنما يبدو بوصفها قيمة فى تكوين أو بناء محدد بخطوط ، فاللون يعلى من عملية الرؤية ويمنحها حدة وحيوية وعمقا ، فالعين حين تبصر تقوم بعملية تجميع وتركيب ، وهذا التركيب لايصبح ممكنا إلا من خلال الأشكال التى تصوغها الخطوط (٣) ، وحين يكون اللون مجردا بالعمل الفنى ، فإننا نصل إلى قراءة اللوحة الحديثة بطريقتين : أولاهما أن الألوان تأسرنا وتستحوذ على اهتمامنا البصرى ، وثانيتهما التمعن فى الرسم ، وبذلك يجذبنا اللون والخط معا ، ويقودنا مما هو مبتكر ومبتدع إلى ما هو مستخلص من الملاحظة الواقعية ، ويحملانا مما هو يمكن إثباته بالواقع إلى ما يمكن أن يدرك إلا بالشعور (٤) .

وإذا كان الكثير من المفكرين والعلماء والفنانين يرون أن اللون قد حل محل الخط ، بمعنى أنه حصل على استقلاله عنه ، وأصبحت هناك تكوينات فنية قائمة على اللون فقط ، بحيث أصبح اللون وسيلة لبناء الشكل وهرما فى حد ذاته (٥) ، فإن العمل الفنى مهما طرأت التغيرات وتقدمت التكنولوجيا ، وظهرت الأساليب الفنية الحديثة لاغنى له عن عنصره الأساسى - الخط - ودوره الحيوى فى العمل الفنى ، ولما له من تأثير نفسى أكثر شمولا من اللون ، فالأثر الذى تحدثه الخطوط فى نفس المتلقى لايختلف من شخص لآخر ، بينما يختلف أثر الألوان اختلافا كبيرا(٦) (أنظر اشكال رقم ٥٨ ، ٥٩ ، ٦٠) .

*** عنصر المساحة Area وعلاقته بالخط فى الأعمال الجرافيكية :**

تُعد المساحة وحدة بناء هامة فى تكوين العمل الفنى ، فبتنوعها واختلافها يختلف التقييم البنائى للتكوين ، وحسب وضع العناصر وترتيبها يكون اختلافها من حيث اللون وخاصيتها الهندسية ، مما يؤدى إلى اختلاف الموضوع الذى يراد التعبير عنه ، حيث يراعى اتزانها واتساقها أو تباينها ، أو انسجامها حيث تتحقق الوحدة الكلية للعمل الفنى ، فتوزيع المساحات فى

---

(١) حسن محمد حسن : الأسس التاريخية للفن التشكيلى المعاصر ، دار الفكر العربى ، "الجزء الأول" ، القاهرة ١٩٧٩ . ص ١٣٤.

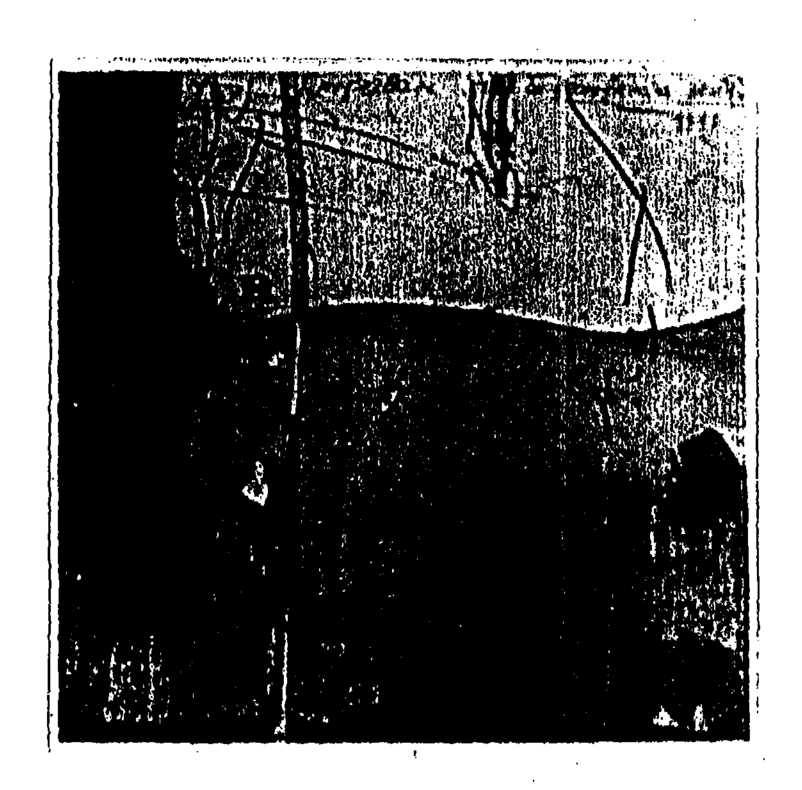
(٢) أبو صالح الألفى : مرجع سابق ، ص٢١.

(٣) إروين إدمان : مرجع سابق . ص ٩٢ ، ٩٣.

(٤) نعيم عطية : الفن الحديث محاولة للفهم "سلسلة إقرأ" ، مرجع سابق ، ص٢٦.

(٥) شاكر عبد الحميد : مرجع سابق ، ص ٦٥ .

(٦) صبحى الشارونى : مرجع سابق ، ص ٣٥.



الشكل رقم (٥٩)

كانتر كانيف : تكوين ، حفر حمضي واكوانتت ، (١٥×١٥سم) ، ١٩٩٧ عن :

The first International Mini - Print Biennial Gluj - 1997 P.30..



الشكل رقم (٦٠)

لوجر لوجز : تكوين ، سلك سكرين ملون (١٠٠×٧٠سم) ، ١٩٩٤ عن :

3rd Biennial of Stovene Graphic Arts 1994 P.158..



الشكل رقم (٦١)

ريكودبنجـاك : تكويـن ، حفـر حمضـى ملـون واكوانتـت (٦٤×٤٩سم) ١٩٦١ عن :

3rd Biennial of Stovene Graphic Arts 1994 P.137..

العمل الفنى يؤدى إلى إثراء الملمس وتناغمه ، وتكسب سطحه إيقاعا حيويا تبرز الكثير من قيمه الجمالية والإبداعية إضافة إلى تقدمة الخطوط الفاصلة بينهما أو المضافة إليها .

والمساحة من العناصر ذات البعدين ، ويغلب عليها شكل المربع والدائرة والمثلث وأحيانا تكون مختصرة أو محسوسة فقط ، والفنان بإستخدامه الخطين الفاتح والغامق يبتكر مساحات يؤدى بهما فى تصميمه (١) ، فجميع الأشكال فى العمل الفنى هى نتاج بين الخط والدرجات الضوئية وحصيلة المسافة بين المساحة والفراغ .

وتتوقف أهمية المساحة فى العمل الفنى على عدة اعتبارات :

- عدد المساحات التى تدخل فى حدود إطار العمل الفنى .
- صغر المساحات أو كبرها بالنسبة لبعضها ، وبالنسبة للمساحة الكلية فى العمل .
- موقع المساحة بالنسبة لحدود إطار التكوين .
- شكل المساحات ، فالخطوط الخارجية هى التى تعطى لها شكلا معينا .
- ألوان المساحات ، حيث إنه من الممكن إحداث التباين أو الانسجام بينها .

فى الوقت الذى نلاحظ أنه ليست هناك قواعد محددة لتوزيع المساحات فى العمل الفنى نظرا لأن ذلك يرتبط بطبيعة الموضوع والأسلوب المتبع فى صياغته ، فقط غير أن المتأمل فى حقيقة الأمر يجد أن بعض الأسس التى قد يمكن أن تحكم توزيع المساحات فى اللوحة مثل :

١- مراعاة التوازن فى توزيع المساحات .

٢- مراعاة قواعد النسب المقبولة جماليا .

٣- ٣- تحقيق العمق الفنى من خلال "الوحدة - السيادة - التنوع" .

٤- إثارة الإحساس بالعمق الفراغى ، وذلك بتوزيع المساحات الفاتحة والقاتمة .

٥- اتفاق توزيع المساحات مع الهدف المطلوب فى العمل الفنى ، ومايتطلبه من سيادة للألوان .

٦- إثارة الإحساس بالعمق الفراغى عن طريق تراكب المساحات وتبادل ألوانها .

٧- مراعاة العلاقة بين المساحات ، وإطار العمل الفنى الذى يضمنها .

وتراكب المساحات "Overlapping" يعنى منطقة التداخل بين مساحتين أو أكثر ، وله مزاياه وعيوبه ، فمن مزاياه أنه يعمل على تحقيق وحدة التكوين ، ويعمل على إزالة مشاعر التوتر الذى يثور فى النفس ، وقد يعمل تباينا فى اتجاه الخطوط التى تمثل التكوين العام ، كما أنه من شأنه أن يثير إحساسا بالعمق الفراغى ، فالجزء الذى تراكب على آخر يكون أقرب للناظر من الجزء الذى اختفى جانبا منه ... ومن عيوبه تعدى إحدى الوحدات البصرية على الأخرى مما

---

(١) أبو صالح الألفى : مرجع سابق ، ص ٢٢ .

يعطى الأولوية للمنطقة المتراكبة ، إضافة إلى أن صعوبة إدراك الشكل يجمع بين وحدتين مستقلتين حتى لو بدت إحداهما أقرب من الأخرى ، وكلما كانت الأشكال أكثر بساطة أصبح من السهل الإدراك عما كان أيهما قد تراكب فوق الآخر ، وفى بعض الحالات نترك العين تكمل الناقص من خطوط المساحات " عندما تختفى فى خطوط المساحات المتأخرة" ومن شأن "التراكب" أن يحل مشكلة التماثل Symmetry فى التكوين الذى يحمل وحدات بصرية متماثلة (انظر شكل رقم ٦٢ ، ٦٣) حيث نلحظ فى الشكل الأول الخط الأبيض المنحنى فى مساحة كبيرة سوداء ، وفى الشكل الآخر نجد الخط العريض التى تمتلئ به المساحة ونتيجة حركته يسير مخلف مساحات فراغية .

* عنصر الفراغ Space وعلاقته بالخط فى الأعمال الجرافيكية :

عند وضع نقطة سوداء داخل مستطيل أبيض فإنها الكتلة "الكيان الموجب" والفراغ المحيط بها و "الكيان السالب" ، فالجسم حين يوضع فى مساحة لم يمثل فقط شكلا واحدا فى المجال البصرى ، وإنما يترتب عليه خلق عنصرين أحدهما ذلك الجسم والآخر المساحة الكلية المحيطة بالعمل ، فالمجال البصرى قد صار وعاء يحمل عنصرين أحدهما "الجسم " والآخر الفراغ (١) الذى يؤدى دورا نشيطا فى المجال البصرى بصرف النظر عن لونه ، لذا فإن التصميم الناجح فى التكوينات الفنية لابد أن يجعل اعتبارا – بقدر متساو – لكل من العناصر البصرية هذه الموجبة والسالبة (٢) .

ويعتمد بعض الفنانين فى تكوين أعمالهم الفنية على البعدين ، ومعنى ذلك أن يستعمل الخطوط والمساحات والألوان والظل والنور مع مراعاة السطح ، وهذا من شأنه أن يحفظ خصائص البعدين على السطح من غير أى عمق ، فى الوقت الذى ينظم فيه الآخرون أعمالهم فى بقع لونية وبإنتقالات متدرجة والتأكيد هنا يكون منصبا على العلاقات فى الحيز الذى قد يظهر فيه العمق ، ويكون مراعيا فيه إبراز البعد الثالث فى مستويات مختلفة (٣) ، وإذا كان الفراغ كصفة من الصفات له أهميته الكبرى فى التصميم ، فهو الوسيلة الرئيسية لعملية المحاكاة ، فإنه يعمل على خلق نوع من الواقع الفنى أو المنطق المنعكس من عالم الحقيقة (٤).

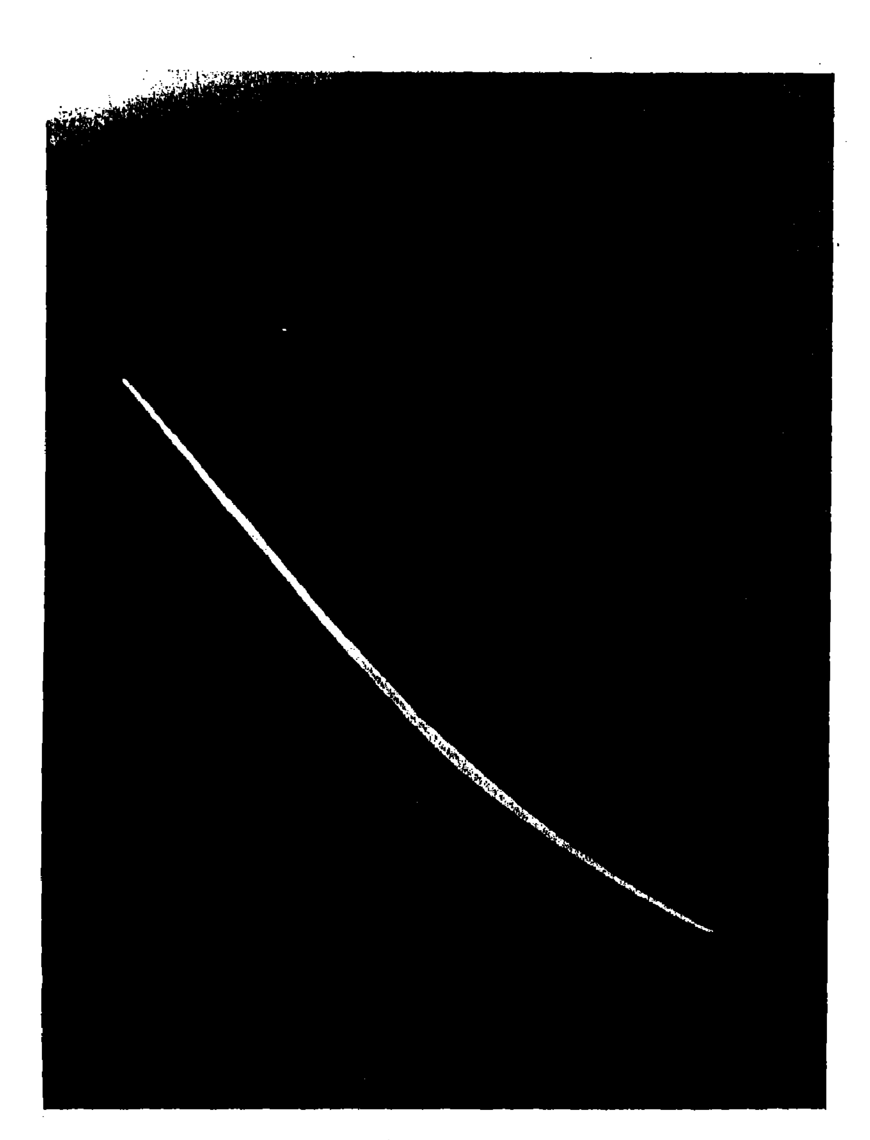
---

(١) انظر : عبد الفتاح رياض : مرجع سابق ، ص ٩١ : ٩٤.

(٢) المرجع السابق . ص ٩٢ .

(٣) أبو صالح الألفى : الموجز فى تاريخ الفن العام ، مرجع سابق ، ص ٢٩ .

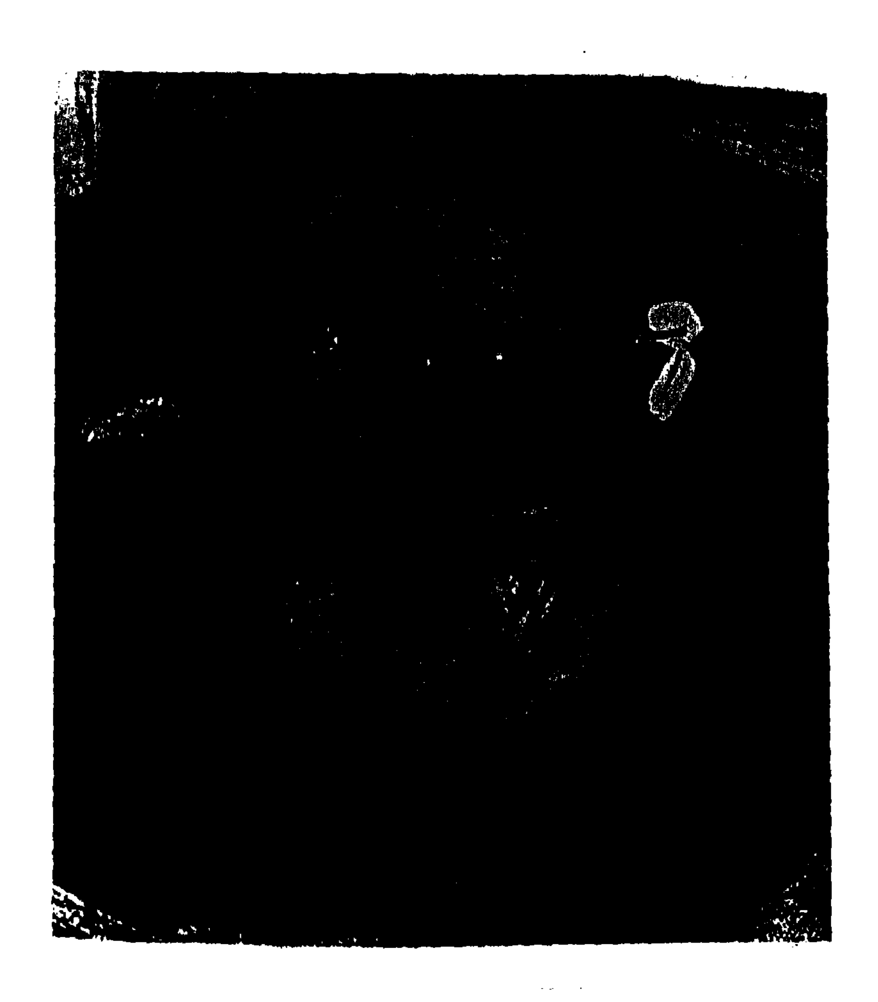
(٤) برنارد مايرز : مرجع سابق . ص ٢٤٨.



الشكل رقم (٦٢)

ريكوبنجاك : (امتداد الخط فى المساحة) ، حفر حمضى ملـون واكوانتت (٤٩,٢ ×٦٤,٥سم) ١٩٦٨عن :

3rd Biennial of Stovene Graphic Arts 1994 P.162..



الشكل رقم (٦٣)

انتونى تابيس:(الخط فى المساحة) ، حفر حمضى ملون واكواتنت وسلك سكرين (٩٦ ×٦٦,٥ سم) ١٩٦١ عن :
3rd Biennial of Stovenc Graphic Arts 1994 P.133.-

* دلالات الفراغ فى العمل الفنى :

يعمل إطار اللوحة على إظهار حدود الفراغ سواء كان فراغاً أماميا أم خلفيا أم علويا وقد يمتد الفراغ هذه الحدود حسيا وذلك بالنسبة للموضوع الذى تشمله اللوحة ، فمن الأخطاء التى يقع فيها الفنان أن يسئ استخدام المساحات ، كأن يترك فراغا كبيرا لايعبر عن معنى ، أو لايترك فراغا كان من الواجب ايجاده ، فالفراغ أمام الموضوع قد يقوى الإحساس بالحركة والإحساس باتجاهها .

وللفراغ مدلول زمنى ، فزيادته أمام الوجه ترمز إلى المستقبل والبشر ، فحدود الصورة تعبر تعبيراً رمزياً عن الحياة ، والفراغ الأمامى يرمز إلى المستقبل والخلفى يرمز إلى الماضى ، وليس من اللازم أن يكون الفراغ الأمامى ذا دلالة على حياة الإنسان فقط ، بل قد يدل أيضاً على حياة الفكر ، أو استمرار المبادئ التى وضعها الفرد ، وقد يكون وسيلة لتسجيل الحقائق "مثل ذلك الذى يعلو المبانى " بهدف إثارة الإحساس بحقيقة ارتفاع المبنى ، ويمكن تقسيم الدلالات البصرية إلى قسمين هما :-

١- الدلالات التى تؤدى إلى الإحساس بالعمق ، وهى تشمل :الإضاءة والظلال ، والأحجام الظاهرية والحقيقية للأشكال ، وتكيف العين وفقاً لبعد الأجسام عنها يؤدى إلى الشعور بالبعد الثالث ، ووضع الأجسام فى العمل الفنى ، وفقاً لخط الأفق.

٢- الدلالات المرتبطة بالنظر بالعينين معاً ، وهى تشمل : "تلاقى خطي البعد ،" حيث يتوازيان عند النظر لجسم بعيد ، ويتلاقيان عند قرب الجسم نحو العين ، والاختلاف بين الصورتين اللتين تستقبلهما العينان " فعند نظرنا لجسم معين بالعين اليمنى ، ثم نظرنا إليه بالعين اليسرى لوجدنا فيه اختلافاً بين ما تراه عين على حدة ، وذلك نتيجة الوضع البينى لهذا الجسم " .

وخلاصة القول ، فإن الإحساس بالفراغ وأبعاد الأشياء مهم بالنسبة لكل أنواع الفنون مهما اختلف أسلوب العمل وسواء كانت الصورة تجريدية ، أو أنها تمثل حقيقة مرئية فى إدراك الإحساس بالعمق الفراغى لا يتم إلامن خلال التعرف على الشكل والأرضية Figure& Ground

وما يتراءاه من أحاسيس ودلالات تؤدى إلى التعرف على ما هو قريب أو بعيد ، ويبدو ذلك من خلال عمل " بيكاسو Picasso " "شخصية" (شكل رقم ٦٤) .

*** عنصر الإضاءة والظلال Light & Dark وعلاقتهما بالخط فى العمل الجرافيكى:**

ارتبط الضوء عند الفنانين بالفراغ والفضاء بكتل المادة الثابتة والمتحركة ، فهو يمثل أحد أنواع الطاقة التى تحس بها العين ، ولعل استخدام الضوء والظل فى الفن بمعانيهما وخصائصهما المختلفة التى لا تشبه فقط مفاهيم إبداعية متنوعة لكنها تسمح باستخلاص أشياء متعلقة باتجاهات فكرية تأملية ، ولقد استخدم الضوء والظل بوصفهما عنصرين أساسيين للتكوين فى العمل الفنى فى حقب الفن المختلفة ، فقبيل عصر النهضة لم تكن الإضاءة والظلال ذات قيمة فنية فى العمل الفنى سوى دلالة من دلالات العمق الفراغى لإثارة الإحساس بالتجسيم فى الأعمال الفنية الثنائية الأبعاد([1]).

وكثيراً ما يُخلط بين أمرين, هما الضوء والظلال Light & Shadows من جانب والفاتح والقاتم Dark & Light من جانب آخر ، فالإضاءة تترجم فى العمل الفنى عادة بألوان فاتحة ، وتترجم الظلال بألوان قاتمة ([2]) ، وتعد الاضاءة والظلال من أهم الوسائل التى تحدد مثالية العمل الفنى وشخصيته([3])، ويؤدى كل منهما دوراً رمزياً واضحاً فى الحياة ، وفى الأعمال الفنية فالليل والنهار هما الصورة المادية للصراع الرمزى بين الخير والشر ، وفى الديانات نجد ترابطاً بين النور ومعانى الخير والصدق والتقوى والصلاح والإيمان واليقين ، فالضوء فى الطبيعة أو فى الصورة قد يوحى بمعانى الصراحة أو الحقيقة أو الصدق أو النقاء أو البراءة أو التفاؤل ، أما الظلام فهو لا يعنى مجرد فقط غياب النور ، بل هو رمز لمعان أخرى إيجابية ترتبط به ، فالظلام قد يرتبط بالشر والشيطان أو قد يرتبط بالكتمان والخوف ارتباطا وثيقا ، ففى الظلام يطلق الفرد لمخيلته العنان ، فهو يتخيل أن أمورا يحتمل أن تجرى فى طياته ، ولايراها أو يعلم عنها شيئا([4]) .

([1]) أنظر عبد الفتاح رياض : مرجع سابق . ص ١٢٠

([2]) هناك كلمتان اصطلح على استخدامهما فى الفنون فى كثير من اللغات فى التعبير عن المعانى السابقة ، فعن اللغة اليابانية أخذت كلمة " نوتان Notan " التى تعنى الفاتح والقاتم ، وعن اللغة الإيطالية أخذت كلمة "شياروسكورو Chiaroscuro" التى تعنى الإضاءة والظلال ، وفى فنون الشرق الأقصى نجد أن الظلال قد استبعدت واعتمدت على خطوط تحصر المساحات بعضها فاتح وبعضها قاتم وكلمة "كياروسكورو " الإيطالية تعنى ترجمتها للإنجليزية Clear - Obscure " أى الواضح والغامض ، غير أنه صار من المتفق عليه أن تدل الضوء والظلال Light & Shadow ، أنظر : عبد الفتاح رياض : مرجع سابق ص ٢٠٣ ، ٢٠٤ .

([3]) أبو صالح الألفى : مرجع سابق ، ص ١٩.

([4]) عبد الفتاح رياض : مرجع سابق ، ص ١٢١.

والظلام فى الطبيعة أو الاسوداد فى الصورة ، خيال وغموض ورهبة وخوف أو حزن ، كما أنه يرتبط بالجدية والوقار ، ومع مرور السنوات لم تعد الإضاءة رمزا دينيا فقط ، بل أصبحت تحقق غايات فنية متعددة .

والظل والنور يمثلان قيمة من القيم الأساسية فى الفنون عبر العصور المختلفة ، وإن تغيرت نظرة كل من العصور إليها ، بوصفهما قيمة متحركة وليست ثابتة ثبوتا قاطعا ، فقد تغيرت الفكرة التقليدية عن الضوء عندما سعى الفنان فى القرن التاسع عشر إلى المناظر الخلوية([1]) ، وربما يكون المعتم والمضئ من أكثر العناصر استخداما فى بناء العمل الفنى .. ، وغالبا يرتبط ارتباطا وثيقا بلون الشكل وقيمه السطحية ([2]) . وإذا اعتبرنا أن الاضاءة عنصرا ايجابيا ، فإن الظلال هى العنصر السلبى فى العمل الفنى ، وحيرة الظلال Sharpness هو الاصطلاح الذى يطلق للتعبير عن مدى التباين أو التدرج فى الظلال ، فإذا كان هناك خط واضح وصريح بين منطقتى الإضاءة والظلال فهناك تباين ، والعكس فإنه لو تداخلت مناطق الظلال تداخلا تدريجيا فى مناطق الإضاءة فهناك تدرج ، وقد تتأثر حدة الظلال بعاملين هما :

أ- المساحة الى ينبعث منها الضوء. ب- نوع الإضاءة .

إذ يمكن لها أن تؤدى دورا هاما فى تحقيق الغايات الفنية مع بقية عناصر التكوين فتعمل على كل من :-

أ- تحقيق السيادة للموضوع الرئيسى : تستطيع الإضاءة إبراز الموضوع الرئيسى وإعطاءه الأهمية والأولوية للفت النظر إليه ، وتستطيع الإضاءة للخطوط من القيام بدور فعال فى توجيه البصر للموضوع ، كما يمكن للموضوع الرئيسى أن ينال قدرا من الإضاءة يزيد عما يجاوره ، فيبدو واضحا عن بقية العناصر ويمكن العكس (شكل رقم ٦٥).

ب- تحقيق التوازن : ويكون ذلك بتوزيع المساحات الفاتحة والقاتمة High Light & Shadows ، وأن يوضع فى الحسبان أن المساحات القاتمة تمثل ثقلا فى مجال الإدراك البصرى ، فالتبادل بين الإضاءة والظلال ، أو التغير بالمتعاقب وسيلة من وسائل تحقيق الاتزان ([3]) ، وهذا ينطبق على سائر أنواع الفنون سواء كان العمل الفنى تصميما محفورا ، أم بناءاً فنياً آخر.

([1]) عبد المعبود محمد نجيب : التكوين وعناصره ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة حلوان ١٩٨٤ . ص ١٠ ، ١١.

([2]) أحمد حافظ شعبان ، وفتح الباب عبد الحليم : مرجع سابق ، ص٣٦.

([3]) المرجع السابق ، ص ٣٧.

جـ- تحقيق التأثير الدرامى : حيث لابد من تميز الموضوع بطابع درامى "الحزن أو الجد أو الوقار أو المرح أو الخفة أو البهجة .. إلخ ، وما يندرج تحتها من اختيار للألوان ، فيعبر عن الإضاءة بالألوان الفاتحة ، والظلال بألوان شديدة القتامة (شكل رقم ٦٦).

د- تحقيق الإحساس بالعمق الفراغى : تؤثر الظلال على الاحساس بالعمق الفراغى ، فكلما بعد الجسم عن مصدر الاضاءة بدت ظلاله كبر ، فلأبعاد ظلال الجسم تأثير على إحساسنا بالمسافة بين الجسم ومصدر الاضاءة ، مما يعطى الإحساس بالبعد الثالث ، فكلما زاد التباين فى الإضاءة ، زاد الشعور بالعمق الفراغى ، بينما يقل هذا الشعور لو تقاربت شدة النصوع فى كلا المنطقين ، فإذا تساوت شدة النصوع فى مساحتين أدى ذلك إلى الشعور بالتسطيح Flatness ، لا بالعمق ، وقد يخرج الفنان عمله الفنى وفيه الأشكال الفاتحة والقاتمة محددة تنفصل فيها القيم اللونية عن بعضها فتكون ألوانها مسطحة أيضا ، وخير مثال على ذلك لوحه 'رمبرانت" والصلبان الثلاثة (شكل رقم ٦٧) .

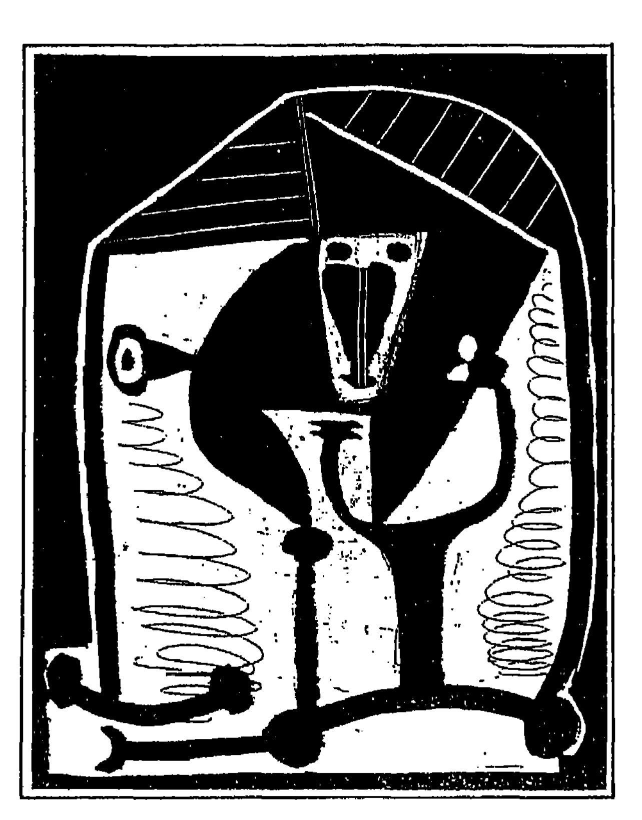
فلقد كانت "فنون الجرافيك Graphic Arts" ومازالت واحدة من أبرز الفنون التى ساهمت فى تغيير حركة الثقافة فى المجتمع ، حيث حملت رياح التغيير والتطور والرغبة فى إيجاد مخرج للمناخ الثقافى العام ، وقد لاقت تلك الفنون منافسة خطيرة ، نستطيع أن نلمس بعض التأثيرات التى مارستها فى كافة المجالات ، حيث رسخت الكثير من الأنشطة والمعارف والعلوم والفنون التى ترتبط دائما بتغيرات الحياة الفكرية والاجتماعية والثقافية ، وأدت فنون الجرافيك دورا جوهريا فى حياة الفرد اليومية متعاظمة فى دورها ورسالتها وتأثيرها فى حياة الشعوب، وتستمد هذه المكانة من قوة تأثيرها فى الفكر الإنسانى ، وسيطرتها على حركاتها وسكنات الشعوب بوصفها قاسما مشتركا أعظم فى تصرف من تصرفات أى إنسان .

كما تؤثر الطباعة بأشكالها المختلفة فى الأفراد والشعوب ، وتسجيل تطوراتهم وأحداثهم اليومية وتدخل حياتهم ، وإذا كانت تسيطر على النشاط الفردى ، فإن الطباعة اليوم لاتمثل أحد الأنشطة الاقتصادية والاجتماعية فحسب ، وإنما تؤثر وتتأثر بالأنشطة الأخرى ، ويمكن قياس حجم نشاطها بأرقام أعمالها من المطبوعات التى تخدم الأنشطة المختلفة ، فالنشاط الطباعى يعد أحد مقاييس تقدم الشعوب وعلامة من علامات ازدهار البلاد .

وإذا كانت الطباعة وسيلة لتبادل الأفكار وإبداء الآراء ، فإنها لاتقل أهمية الآن عن الإنتاج الفكرى والسلعى ووسيلة من وسائل العلاقات العامة والتوجيه المعنوى وهى الوسيلة الأولى للتعليم (١) "والطباعة Printing كلمة تعنى ترك أى أثر ما ينقله من مسطح إلى آخر ، فقد

---

(١) على رشوان : الطباعة بين المواصفات والجودة ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٨٢ ، ص ٣ : ٦.



الشكل رقم (٦٤)

بـابلو بيكاسـو : شـخصية ، ليثوجـراف ، ١٩٤٨ (٥١,٢ × ٦٤,٨ بوصة) .



الشكل رقم (٦٥)

كـازيوزيهى إراتـا : السيادة فـى الموضـوع الفنـى مـن خـلال عنصرى الاضاءة والظلال ، حفر حمضى واكوانتت عن :

Troisieme Triennale Mondiale D'estampes Petit Format Chamaliers Auvergne France P. 551.



الشكل رقم (٦٦)

ديمو جيانى : نموذج يوضح أثر الاضاءة والظلال فـى تحقيق التأثير الدرامى ، حفر حمضى واكوانتت .

Troisieme Triennale Mondiale D'estampes Petit Format Chamaliers Auvergne France P. 571.

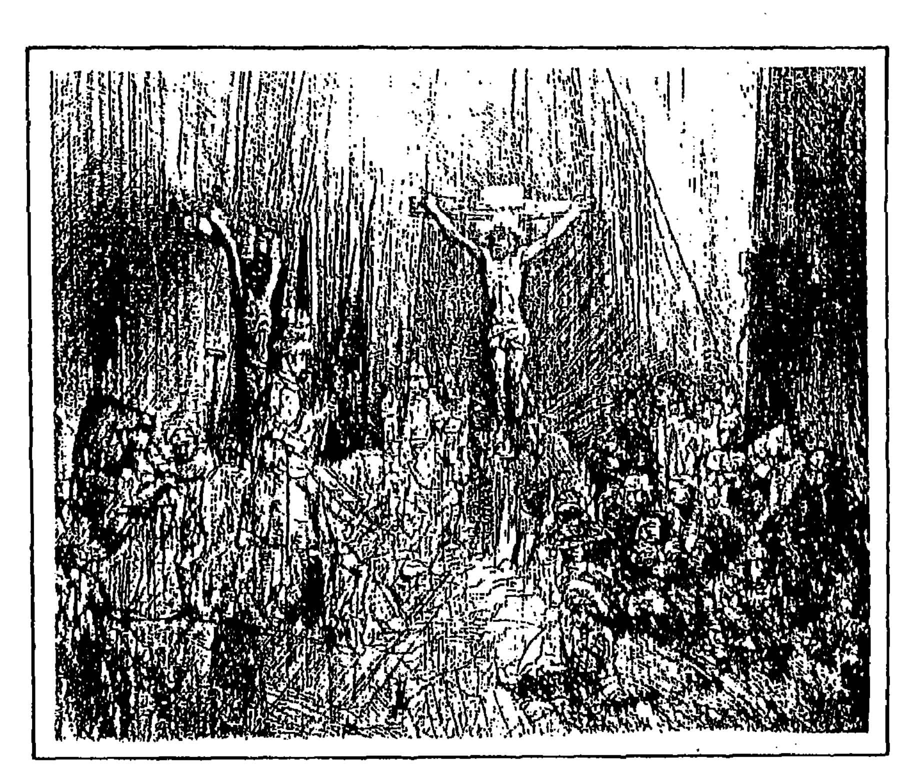
يكون هذا الأثر ماديا مثل أثر الأقدام فى الرمال ، أو معنويا مثل انطباع حوادث معينة فى عمر الطفل مثلا ، وتعنى بالمفهوم الإنتاجى كل ما يحول الحروف والأشكال والرسوم وغيرها من سطح لآخر لإنتاج شئ جديد فى مجال الثقافة والتعليم والاعلام ، وما يغطى احتياجات الجماهير ، ودوائر الأعمال من مطبوعات مكتبية وإدارية وتجارية ، وما تحتاج إليه المصانع والأسواق من مطبوعات إعلانية ، ومواد للتعبئة والتغليف ، فهى وسيلة الإنتاج الكبير لإنتاج طبعات من أصل معين على وتيرة واحدة ، وكلمة "طباعة Printing" أصبحت لاتعنى مرحلة الطبع فقط ، بل أصبح لها معنى أوسع وأشمل ليعنى "صناعة الطباعة" وما يتصل بها من أنشطة لتتحول على يد الفنان المبدع إلى مادة ذات قيمة جمالية ، ومتحدة مع مشاعره وأحاسيسه وفكره ووعيه الفنى أثناء عمليات الفكر والإعداد والتنفيذ .

وتعد الطباعة البارزة من قالب خشبى Relief Printing من أقدم وسائل التعبير الطباعى وأقدم طرق الحفر المعاصر ، الذى يتجاوب بشكل محدود للضروريات الفنية ، فألياف الخشب الطولية لاتسمح للحفر بالحصول على رسوم دقيقة ، فالرسوم القديمة كان يتم التعبير خلالها بخطوط خالية من التظليل مثلما يتضح لنا من (شكل رقم ٦٨) .

ثم ظهرت هناك نقلة موضوعية فى تقنية الحفر على الخشب فى أعمال الحفر الهولندية التى اعتمدت على الخط والبساطة فى الإضاءة والظلال ، ثم تطورت هذه الأداة مع التقنيات الأخرى إلى ماوصلت به إلينا فى العصر الحديث ، إذ كان الشكل الأول للطباعة يقوم على ختم القالب المحفور بخطوط وحزوز والمحبر على قطعة من الورق ، وبالتدريج استبدل بطريقة أخرى أبطأ وأكثر قابلية للتحكم وأكثر حساسية عرفت باسم "المسح Rubbing" ، فبدلا من وضع القلب الخشبى على الورق كما يحدث ، كانت الورقة توضع فوق سطح القالب الخشبى ، وتمسح إلى أن يتم الحصول على طبعة واضحة مستوية بالطريقة نفسها .

والمعروف أن قوالب الخشب المحفورة لم تظهر فى البداية أعمالاً فنية ، وإنما ظهرت بوصفها وسيلة نفعية للغاية لطبع ورق اللعب والمناظر الدينية ، فحفارو الخشب الأوائل لم تكن لهم نقابة حرفية ينتمون إليها ، ويتضح من السجلات أيضا أن الحفارين والطباعين فى ألمانيا كانوا أكثر نشاطا فى بداية القرن الخامس عشر ، وأقدم المطبوعات هى "قبلة ياهوزا The Kiss Of Judass" التى تعود إلى القرن الخامس عشر ، حيث نجد أن الخطوط الخارجية سميكة ، وبها بعض الظلال أو خالية منها ، إلا أنها تنم عن تبسيط شديد فى التصميم" ([1]).

([1]) Jules Heller : Prints and Print making today , Holt , Rinekart Winston I.N.C. P. 62.



الشكل رقم (٦٧)

رمبرانت : الصلبان الثلاثة ، حفر غائر حمضي وجاف ١٦٥٣.



الشكل رقم (٦٨)

"القديس كريستوفر" ، أقدم صـورة دينيـة أوربيـة مطبوعـة مـن قالب خشبى ١٤٢٣.

واستمرت طريقة القوالب الخشبية شائعة حتى عام ١٤٠١م ، ثم دخلت الطباعة طورا جديدا وتطورت فكرة الطباعة باختراع "يوحنا جوتنبرج Johann Gutenberg" أول ماكينة للطباعة فى منتصف القرن الخامس عشر الميلادى ، واعتبر "جوتنبرج" صاحب النواة الأولى لصناعة الطباعة بمفهومها الحديث .

وفى الفترة من عام ١٤٦٥ إلى ١٤٨٧م انتقلت من ألمانيا إلى دول أوربا ، ثم انتقلت إلى تركيا عام ١٥٠٣ ، وعرفتها روسيا عام ١٥٥٣ ، وأمريكا عام ١٦٣٨ ، ودخلت مصر مرتين إحداهما بطريقة غير رسمية عام ١٧٩٨ مع قدوم الحملة الفرنسية ، وأخراهما بطريقة رسمية عام ١٨٢١ حينما أدخلها محمد على لافتتاح المطبعة الأميرية .

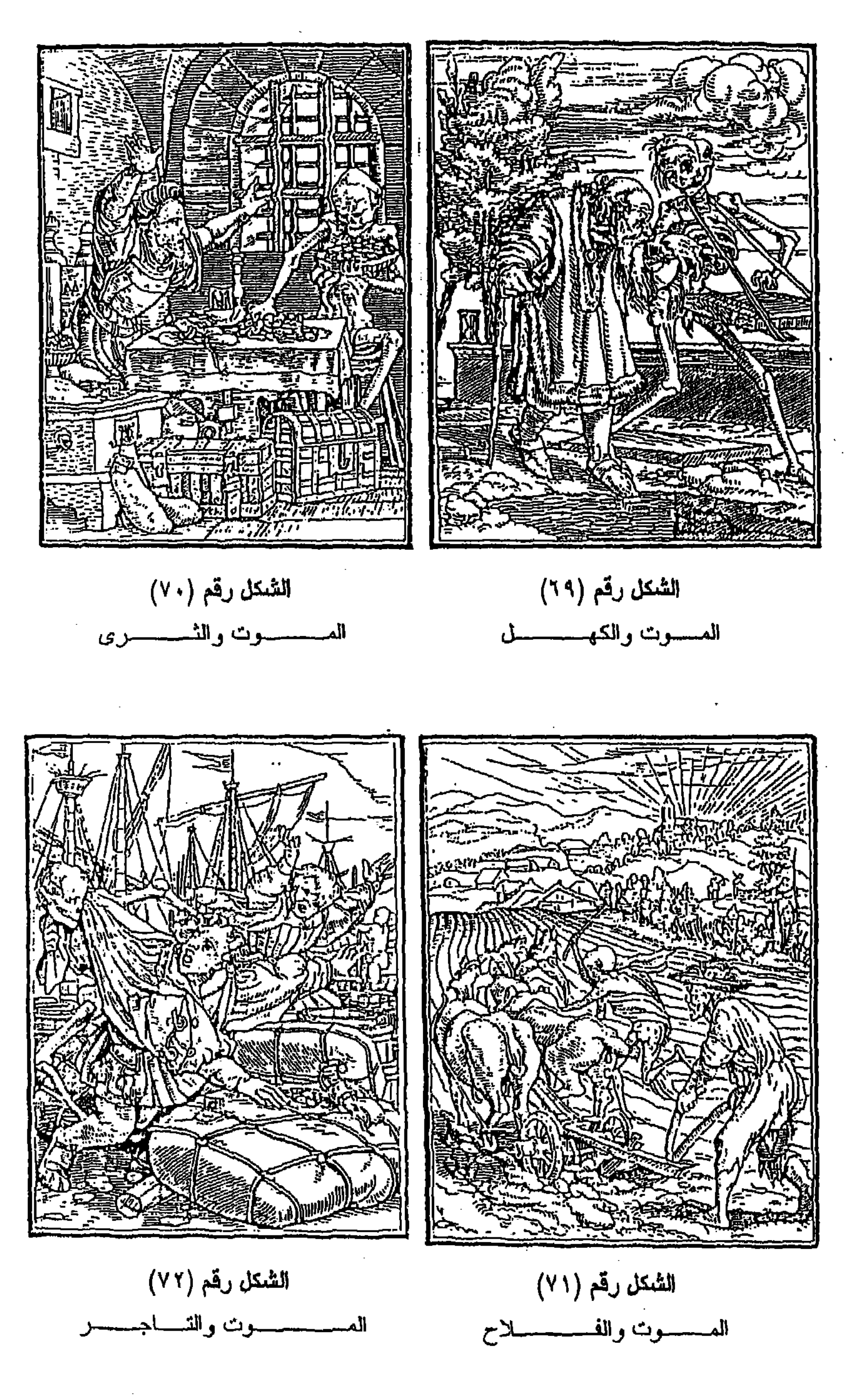
وخلال النصف الأول من القرن الخامس عشر تم إنتاج كم هائل من الطبعات الخشبية ، إما بالنص أو الصورة أو الاثنين معا كقطعة واحدة ، وقد تطور الحفر الخشبى فى أوربا خلال القرن الخامس عشر ، فنلاحظ الفنانين أمثال "هانزهولبين H. Holbein" فى سويسرا ، و"البرخت ديورر A. Durer" فى ألمانيا اللذين عملا على الاحياء الفنى ، واللذين إذا نظرنا إلى أعمالهما سواء المحفورة بالأزميل على الخشب أو بالأزميل والحمض على المعدن نجدها تدل على تمكنهما الكبير فى السيطرة على حفر الخطوط بكل أنواعها ، كما تدل على تمكنهما من جعل عناصر التكوين منسجمة مع بعضها البعض داخل اللوحة مثلما فى (أشكال رقم من ٦٩ : ٧٦) للفنان "هانزهولبين" ، و(شكل رقم ٧٨) "لألبرخت ديورر" ، ولم تحظ الطباعة الخشبية الفنية بأعمال عظيمة تؤكد مفردات الوسيط التشكيلية والجمالية مثلما حظيت أعمالهم .

وهناك أيضا أسماء عديدة فى هذا المجال اتسمت أعمالهم بالبساطة فى تشكيل الخط المحفورة (بالأبيض والأسود) سواء كانت التقنية الطباعية المستخدمة بارزة أم غائرة أم مستوية ، نذكر منها خطوط الفنان "تولوزلوتريك" المعبرة (شكل رقم ٧٩) ، والفنان "بول جوجان" (شكل رقم ٧٧) .

*** عنصر الملمس Texture وعلاقته بالخط فى العمل الجرافيكى :**

الملمس تعبير يدل على الخصائص المتعددة لأسطح المواد المختلفة ، وتلك الخصائص نتعرف عليها للوهلة الأولى عن طريق حاسة "اللمس Touch" ، ففى الفنون الثنائية الأبعاد يبدو الملمس أمرا يرتبط فقط بالإدراك البصرى ، حيث الاختلاف فى الشكل بين المساحة ذات الملمس الخشن والأخرى ذات الملمس الناعم .

ويشير الملمس إلى خواص سطح المادة ، فنستطيع أن نتعرف على طبيعة الخامات الموجودة فى الصورة ، وتساهم العين فى فهم هذه الخاصية ، لأن السطح الخشن يحدث ظلا



الشكل رقم (٦٩)
المـــوت والكهـــــل

الشكل رقم (٧٠)
المـــــوت والثـــــرى

الشكل رقم (٧١)
المـــوت والفـــــلاح

الشكل رقم (٧٢)
المـــــوت والتـــاجــــر

هانز هولبين : مشاهد من رقصة الموت ، حفر على الخشب
(عام ١٥٣٤ - ١٥٢٦م) من الطبعة الثامنة للكتاب ١٥٤٧.



الشكل رقم (٧٣)
الموت ورئيس دير الرهبان



الشكل رقم (٧٤)
الموت والامبراطور

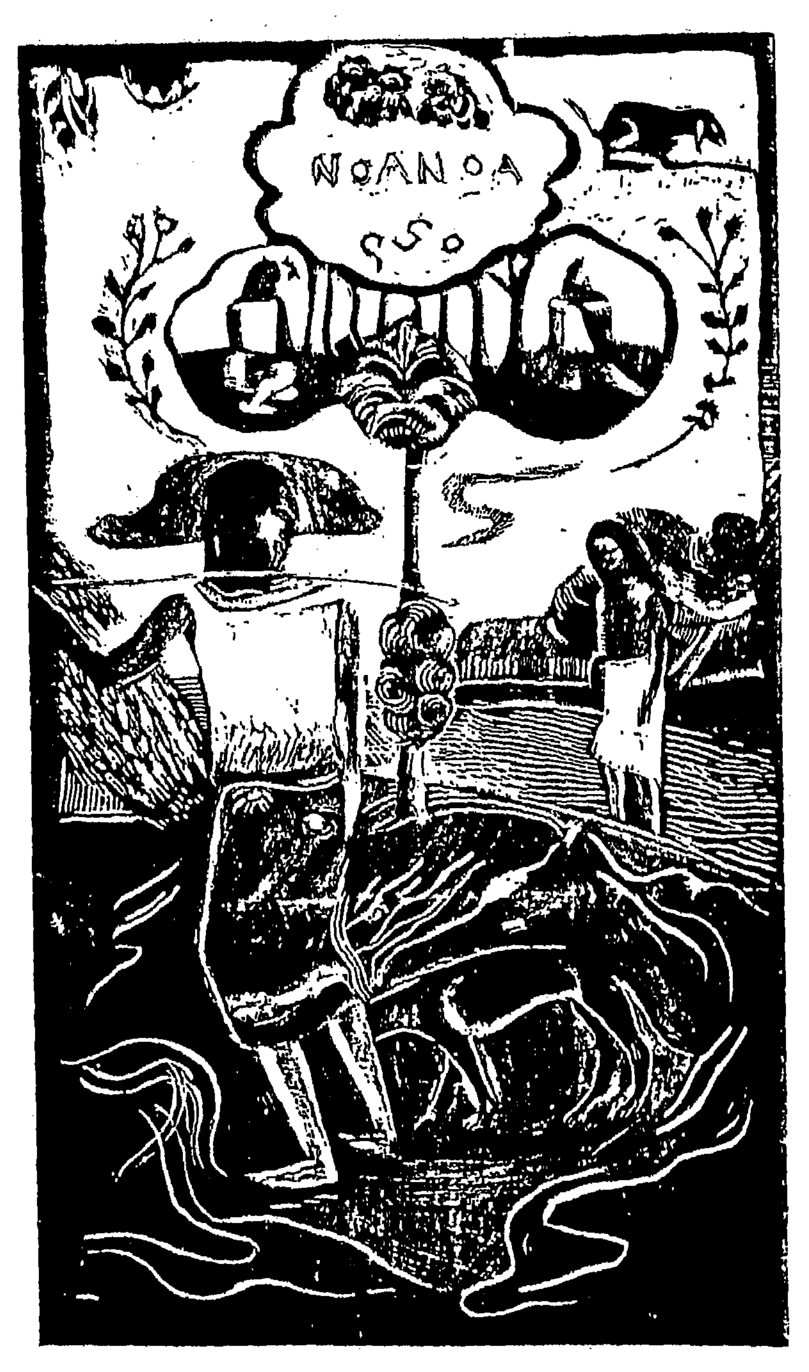


الشكل رقم (٧٥)
الموت والراهبة



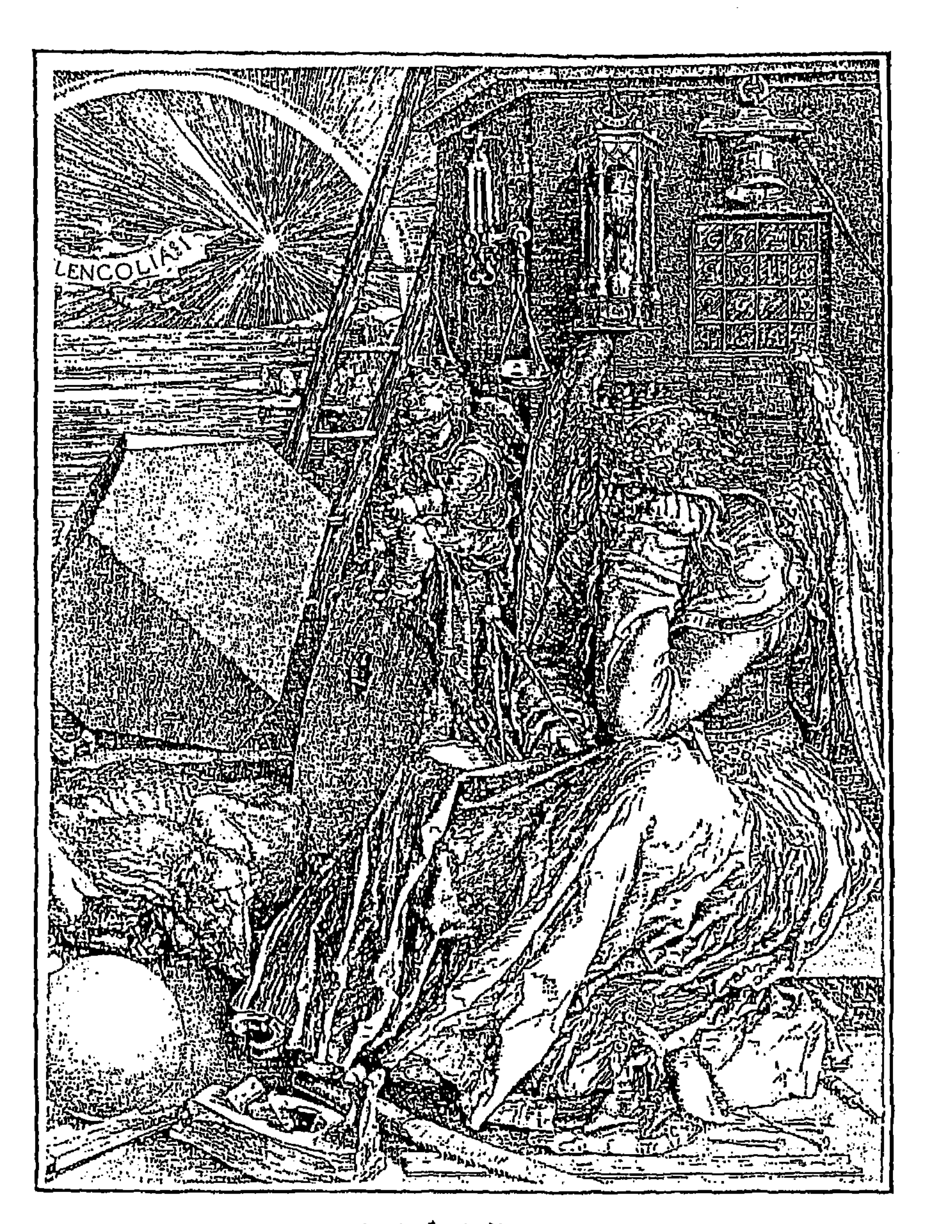
الشكل رقم (٧٦)
الموت والدوقة

هانز هولبين : مشاهد من رقصة الموت ، حفر على الخشب
(عام ١٥٣٤ - ١٥٢٦م) من الطبعة الثامنة للكتاب ١٥٤٧.



الشكل رقم (٧٧)

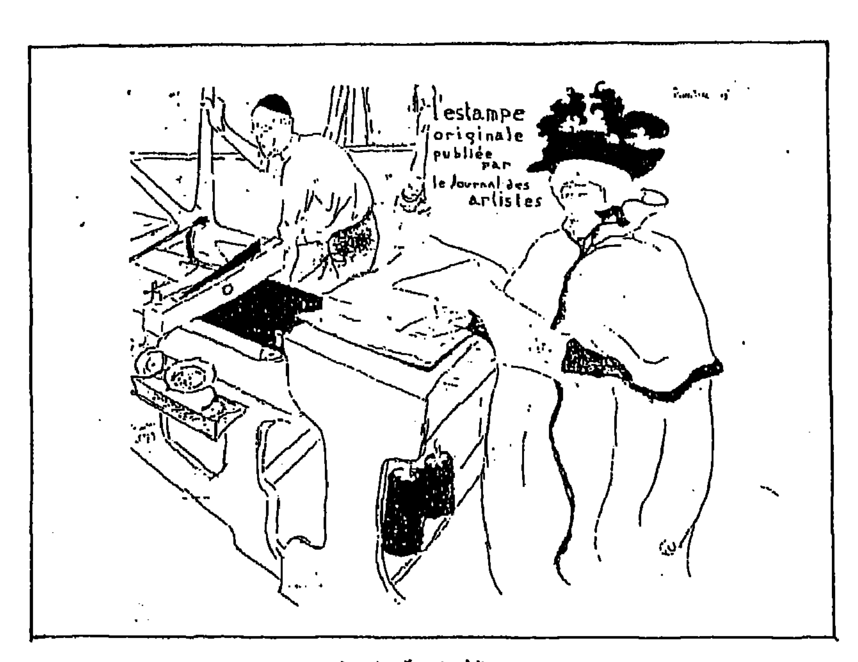
بول جوجان : "نوانوا" حفر على الخشب ١٨٩٧م



الشكل رقم (٧٨)

البرخت ديورر : حالة كآبة ، حفر بالأزميل على المعدن

١٥١٤ (٥ × ٩,٥ بوصة) .



الشكل رقم (٧٩)

تولوزلوتريك : النسخة الأصلية ، طباعة ليثوجراف ملون ، ١٨٩٣.

ونورا ، كما أن انعكاس الضوء على بعض أنواع الأقمشة كالحرير الأملس يعطى النظر حقيقة ملسها ، ويختلف اللون تبعا للسطح الذى يقع عليه ([1]) .

ونستطيع أن نحس أننا مع الفنان فى عمله برؤيتنا ما خلقت يداه فى الخامة التى استعملها فنقرر فى حفر الخشب مثلا متى كانت يد الفنان تضغط بقوة ، ومتى كانت لاتكاد تخربش السطح ومتى قاومت بعض أجزاء الخشب أزميله أو أدوات الحفر التى استخدمها ، كما نلمس آثار قوة يد الصانع ، كذلك نلمس أثر الأداة التى استخدمها لأنه إذا استخدمها استخداما صحيحا كانت امتدادا طبيعيا ليده ([2]) .

ويختلف الإنتاج الفنى الذى تصنعه الآلة أو الماكينة من حيث القيم السطحية عن تلك التى تضع يدويا بيد الفنان ، فالملامس التى تصنعها الآلة تحمل فى قيمتها السطحية الإيقاع الاتوماتيكى الرتيب الذى تتميز به الماكينة ، والنوع البسيط فى القيم السطحية جزء لا يتجزأ من الأعمال اليدوية ، ويتضح هذا النوع غاية الوضوح للفنانين الذين يعملون بأيديهم (شكل رقم ٨٠) .

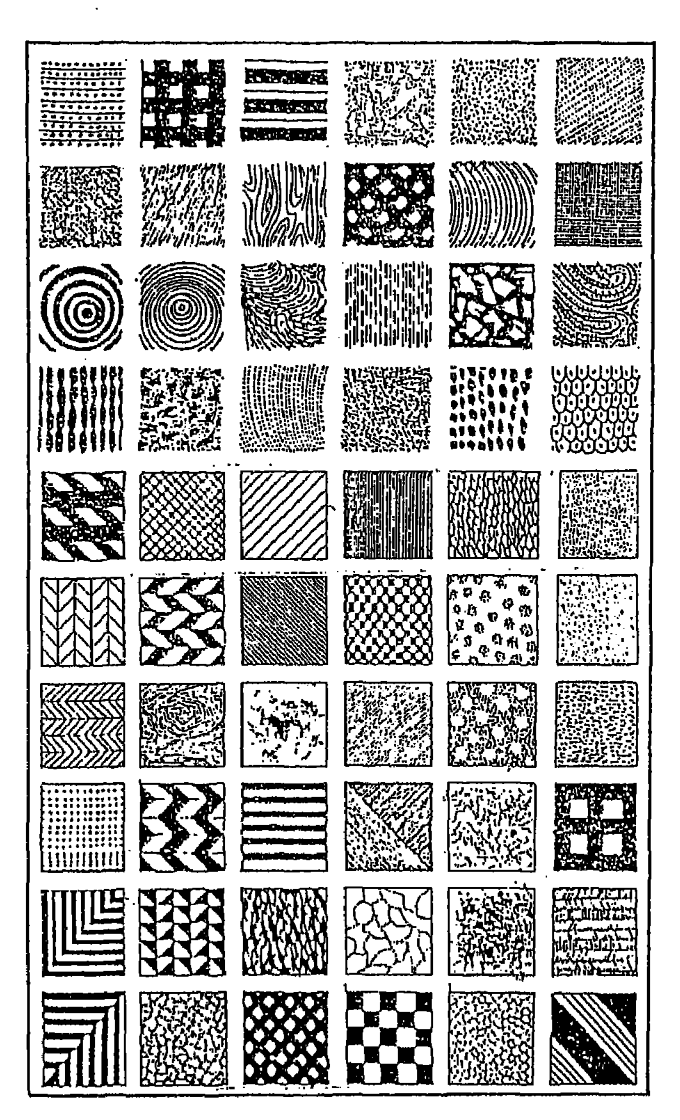
ويلاحظ إننا ننظر إلى القيم السطحية على أنها ملمس الأسطح كما تحسه اليد ، وليس كما يدركها العقل ، فالملمس هو مايميز مساحة عن غيرها أو مسطحا عن غيره ، فيجعله واضحا ، ولتأكيد الملمس نجده يحدث على مستويات مختلفة مرتفعة أو منخفضة ، يتضح خلالها الاختلاف فى ملمسها ، ويستطيع الفنان أن يحقق الحركة فى الصورة من خلال الإيقاعات الملمسية([3]) .

ويختلف الملمس من خامة لأخرى ، ففى بعض الأعمال الفنية القديمة نجد أن الفنان قد ألصق رقائق من الذهب على بعض أجزاء لوحته كخلفية للموضوع الذى يعبر عنه ، أما فى العصر الحديث فقد لجأ الفنان إلى إضافة جسيمات صلبة "كالرمل أو نشارة الخشب أو الحجارة ..إلخ " إلى الألوان الزيتية لإضافة ملمس لأعماله الفنية ، حتى إذا سقط الضوء الجانبى أظهر عمقا وبعدا ثالثا يمكن إدراكه عن طريق حاستى اللمس والبصر معا ، فقد يعمل الفنان على زيادة سمك الألوان أو الأحبار التى يستخدمها ، وقد يترك عليها أثرا لحركة الفرشاة أو السكينة باتجاهات مختلفة للدلالة على الحركة ، وقد تبدو الملامس بصريا - مؤكدة الخصائص الطبيعية للمادة التى يتم إدراكها لو أننا لمسناها بأيدينا ، لذا يرتبط اختيار الفنان للخامة التى يستخدمها بالملمس الذى يريده ، فملامس الحفر البارز مثلا قد يختلف عن ملامس الغائر أو المسطح (شكل رقم ٨١ ، ٨٢ ، ٨٣ ، ٨٤) ، والحفر الخطى بالأزميل فيختلف الملمس الذى نحصل عليه حسب

([1]) انظر : أبو صالح الألفى : مرجع سابق ، ص٢١.

([2]) أحمد حافظ شعبان وفتح الباب عبد الحليم : مرجع سابق ، ص ٥٨.

([3]) Itten Johannes : Mein vorkurs an Bouhais , 1963 . P. 47-48.



الشكل رقم (٨٠)

يوضح مجموعة من الملامس الخطية المنتظمة والغير منتظمة.



الشكل رقم (٨١)
نموذج لتأثير الحفر على الخشب طولى المقطع
Wood - Cut



الشكل رقم (٨٢)
نموذج لتأثير الحفر على الخشب عرضى المقطع
Wood - Engraving



الشكل رقم (٨٣)
نموذج لتأثير الحفر على الجلد
Linion - Cut



الشكل رقم (٨٤)
نموذج لتأثير الحفر على المعدن
Dotted - Cut

عن :

GeBor Peterdi : Print making Methods old and new revised and expanded editanmacmilan puplishing - New York 1958 P. xxxxviii.



الشكل رقم (٨٥)
نموذج لتأثير الحفر بالأزميل
Line Engraving



الشكل رقم (٨٦)
نموذج لتأثير الحفر بطريقة الألوان المائية
Aquatint



الشكل رقم (٨٧)
نموذج لتأثير الحفر المباشر بالأبرة
Dry Paint



الشكل رقم (٨٨)
نموذج لتأثير الحفر بالطريقة السوداء
Mezzotint

عن :

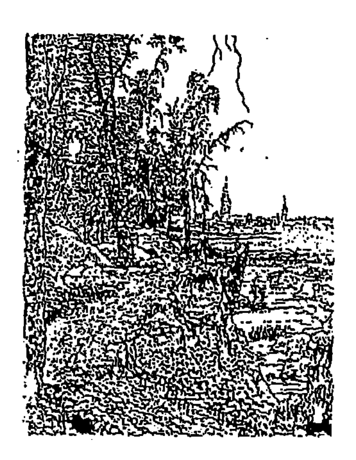
GeBor Peterdi : Print making Methods old and new revised and expanded editanmacmilan puplishing - New York 1958 P. xxxix.

نوع الأزميل ، فهناك الأزاميل المربعة Square Burins ، والأزاميل المعينة Lozinge Burines ، وأزاميل التنقيط Stippl Burins ، والأزاميل المسننة (١) ، كما يختلف الملمس الناتج عن الحفر بالإبرة Point المتفرد عن ذلك الناتج عن الحفر الحمضى Etching حيث الحصول على الدرجات المختلفة (شكل رقم ٨٧ ، ٩٠) ، كما يختلف الملمس الخطى الناتج عن الحفر بالطريقة السوداء Mezzotint (شكل رقم ٨٨) ، عن الأخر باستخدام طريقة الحفر بالدرجات المختلفة (تأثر الألوان المائية) Aquatint (شكل رقم ٨٦) ، ويمكن الحصول من خلال الحفريات باستخدام الأرضية اللينة Soft Ground etching على الملامس المتنوعة والمختلفة وما نشأ من التأثيرات المختلفة لإثراء العمل بالتقنيات المتعددة تختلف عن الخطوط الخشنة وغير الدقيقة التى نحصل عليها من الحفر بالسكر Sugarqraint (شكل رقم ٨٩) ، كما تختلف الملامس الناتجة عن الحفر العميق Deep etching وهى التى يبدو فيها البروز واضحا بالنسخ ، ومختلف عن طرق الحفر المختلفة (شكل رقم ٩١) .

أوجه الاتفاق بين ملمس وآخر ، يرجع الاختلاف البصرى فى الملمس لعدة عوامل أهمها :

١. مدى انعكاس الضوء Reflection، أو امتصاصه Absorption إذا سقط على مواد وخامات مختلفة ، فالسطح اللامع يعكس قدرا من الضوء ، يزيد عما لو كان السطح نفسه مطفيا ، والسطح الخشن يمتص الضوء ويعكسه بأسلوب آخر عما لو كان السطح ناعما .
٢. اللون Colour يدخل فى كافة الخصائص والمواصفات من أصل اللون Hue وقيمته Value ، ودرجة التشبع Intensity أو الكروما Croma ، إذ يرتبط الملمس بالخصائص البصرية ، فلذلك فهو يمثل عنصرا هاما بين العناصر الأساسية التى تؤثر فى اللون .
٣. الإعتام Opacity أو الشفافية Transparency ، أو نصف الشفافية Trans Lucency فالزجاج الشفاف يختلف ملمسه بصريا عن آخر نصف شفاف .
٤. حجم الحبيبات السطحية Grains للمادة ومدى تقاربها أو تباعدها ، ومدى انتظامها سواء أكانت عشوائية الانتشار ، أو كانت منتظمة ذات نمط مغين ، وللملامس أهميتها فى إكساب العمل الفنى قيما إبداعية وابتكارية سواء كانت بالخط أم باللون أم السطح أم بطريقة الآداء ، فالإنسان يميل إلى تذوق ملامس الأسطح ، فإحساسه بالقيم والتأثيرات السطحية وتخيلها ظاهرة جعلته يحاول السعى للحصول على وسائط جديدة تثرى العمل الفنى ، وتعد الطرق الجرافيكية بأنواعها المختلفة والمتعددة من أكثر الوسائل الفنية التى تعطى تأثيرات وملامس

(١) انظر محمد جلال عبد الرازق : فن الحفر الغائر وتطوره وطرق طباعته ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة حلوان ، ١٩٧٧ ، ص. ٥٠ : ٩٣.



الشكل رقم (٩٠)

نموذج لتأثير الحفر الحمضى الخطى

Etching



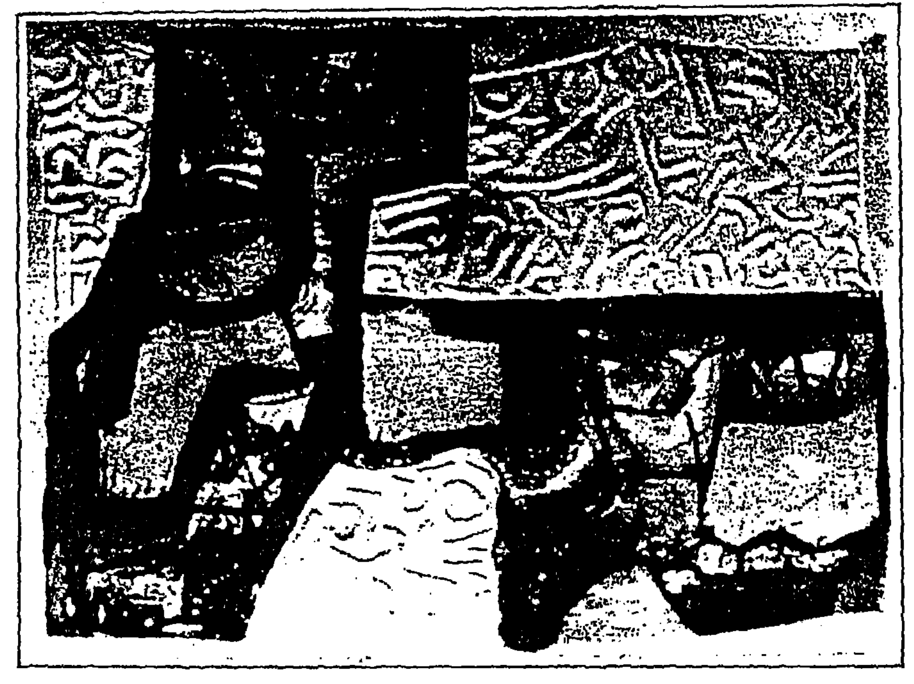
الشكل رقم (٨٩)

نموذج لتأثير الحفر بطريقة الحبر الشينى والسكر

Lift Ground Etching

عن :

GeBor Peterdi : Print making Methods old and new revised and expanded editanmacmilan puplishing - New York 1958 P. xxxviii.



الشكل رقم (٩١)

حسين الجبالى : تكوين ملون + ذهبـى ، ليثوجـراف + طباعـة بارزة على الورق.

متنوعة ، فما يعطيه الخط المحفور بالإبرة يختلف فى ملمسه عن الخط المحفور بالأزميل أو الحمض ، وكذلك المساحات المحفورة بالإبرة لها ملمس يختلف عن مثيلتها المحفورة ، "بالطريقة السوداء Mezzotint" أو بالقلافونية أو بالسكر ..الخ .

وللخط – موضوع بحثنا – دوره البارز فى تنوع الملامس بالعمل الفنى ، ففى تعارض اتجاهات الخطوط تعبير عن الصراع Conflict فى اتجاهات خطوط الملمس تنشأ عن اختلاف فى مسار الأشعة المنعكسة منها ، مثل تنوع ملمس القماش وانسياب الشعر ، الذى يثير الإحساس بالوداعة ، أما ذو الملمس الدائرى أو الحلزونى ، أو المتصارع الاتجاهات يثير أحاسيس عصبية ، فلإتجاه الخطوط وضربات الفرشاة أو الأزميل لها من قوة التعبير ما يكفل لها إثارة ذهنه وبصره تجاه تلك الملامس .

كما يمكن للمصور الحفار إغناء السطح باستخدام الخطوط والوحدات ، وربما تؤدى هذه الوحدات والخطوط إلى إبراز نوع من الحركة ، كما يحاول أحيانا تقليد السطح الحقيقية بقصد الحصول على نتائج جمالية ([1]) ، ويمكن تحقيق التباين الواضح بين الملامس المختلفة بتوزيعها توزيعا مناسبا مما يؤدى إلى خلق صراع درامى فى العمل الفنى .

وللتقدم الصناعى والتكنولوجى فى العصر الحديث أثر بالغ فى استحداث وابتكارات خامات ومواد وملامس وتقنيات ووسائط جديدة مكنت الفنان من استخدامها بوصفها مواداً جديدة ، كما ساعدته على أن تصبح جزءا من مفهومه ورؤيته الجديدة ، ويعمل على توظيفها بأسلوب مستحدث مثل استخدام برمجيات الحاسبات الآلية فى إعطاء تأثيرات وملامس متنوعة كالقدرة على إحداث تغيرات فى القيم التشكيلية للعمل الفنى عن طريق التجريب ساعدت الفنان على استحداث بعض المواد والوسائط ساهمت فى الكثير من المعالجات التقنية له ، ولعلنا نجد ذلك متمثلا بصورة واضحة فى فن الجرافيك المعاصر ، الذى لم يعد يعتمد على التقنيات التقليدية وطرق الحفر المعروفة ، وإنما تأثر كثيرا بالتقدم الصناعى والتكنولوجى ، الذى ساعد فى الحصول على قيم جمالية وإبداعية جديدة.

*** عنصر الإيقاع Rhythm وعلاقته بالخط فى العمل الجرافيكى :**

ينتج الإيقاع فى العمل الفنى عن تكرار الكتل أو المساحات ، وليس بالضرورة أن تتكرر فى مثاليات مصغرة أو مختزلة ، فقد يتضح الإيقاع من خلال تتابع الخطوط أو المساحات أو الألوان أو توزيعها منظما ، فهو ضرورى لإنجاح التكوين الفنى ، فالخطوط المتكررة المتماوجة فى أوراق النبات ، والحلقات الموجودة بالأشجار ، وضربات الأمواج على الشاطئ تعطينا كلها

([1]) أنظر أبو صالح الألفى : مرجع سابق . ص ٢.

أمثلة للترديد أو الإيقاع الموجود فى الطبيعة ، فقد يكـون الإيقـاع باعثـا علـى الارتيـاح وقد يكـون مدعاة للإثارة الحسية ، فمن خلاله تتجلى فاعلية النشاط الإنسانى التشكيلى ..."([١]) ، وللشـئ نفسـه يتسأل "جيورجى جاتشف" فى كتابه "الوعى والفـن" مـن أيـن يـأتى طنيـن الإيقـاع ؟ .. مجيبـا بأننـا لاندرى ، كما يرى أن الوحده والايقاع لايظهران إلا فى العمـل بوصفـه حركـة هادئـة ، والإيقـاع Rhythm فى الصـورة ، هو تكرار الكتل أو المساحات مكونـة "وحـدات" قـد تكـون متماثلـة تمامـا أو مختلفة ، متقاربة أو متباعدة ، ويقع بين كـل وحـدة وأخـرى مسـافات تعـرف بـالفترات Units .Intervals

وجدير بالذكر قول الشاعر "جوته Goethe" : إن الإيقاع يملك شيئا سحريا ويجعلنا نهيم حتى نظن أننا نملك الإجلال والسمو ([٢]) ، فمن الخطأ أو من نقاط النقص فى إنتاج الفنان أن يكون بمثابة قطع مهلهلة ، لايربط بينها رابط ، ولايجمعها جامع ، فالواقع أن إنتاج الفنـان كـالعقد الـذى يربط حباته خيط ، بحيـث تكـون منسـجمة وذات طـابع مشـترك ، يجعـل الانسـجام لا التنـافر هـو السمة فيه ([٣]) ، فهو يظهر فى أبعاد الفراغ المساحى عبر مسطح التشـكيل ، أو الكتلـة مـن خـلال تتابع معين ينظمه تنوع واضح التزايد أو التناقص وتستطيع العين أن تتفحص ذلك النظام وتمـيزه من خلال تسجيلها بوصفها وحدة متكاملة مثل ايقاعات ضربات قلب الإنسان ، وفـى حركـات مشيه ، فهو يرتبط بكيانه ، وهو أمر محبوب له فى العمل الفنى ، ويسـتريح لـه ويتوقعـه ففـى مدركاتـه لتكرار الكتل والمسـاحات تعمـل علـى تكويـن وحـدات قـد تكـون متماثلـة أو مختلفـة ، متقاربـة أو متباعدة ([٤]).

إن التباينات النوعية والكمية هى التى توجد الإيقـاع فـى الفنـون المرئيـة وتلـك التباينـات التى تشكل الإيقاع ليست بالضرورة أن تكون ظاهرة ومعلنـة فـى كـل عمـل فنـى ، إنهـا موجـودة دائما ، ولكن قد تكون موجودة بشكل ضمنى فى البنية الداخلية للعمل الفنى ، ونستطيع أن نلاحـظ بعض النظم الايقاعية فى أشكال التعبير للأساليب المختلفة للفنانين ، فهـو يمثـل الحركـة والإنفعـال فى العمل الفنى ، مهما كانت قيمته صغيرة أو كبيرة ، وهى التى ينتجها الخط بخصائصه المميـزة التى تعمل على إعادة هيكلة الأشكال ، مما يخلق توافقا وتوحيدا لمجمل العمل ، ولهذا فهـو تنظيـم الفواصل الموجودة بين وحـدات العمـل الفنـى ، فقـد يكـون هـذا التنظيـم لفواصـل بيـن الأحجـام أو

([١]) جيورجى جاتشف : الوعى والفن ، مرجع سابق ، ص . ٦٣ : ٩٥.

([2]) Ibid P. 95.

([٣])يوسف ميخائيل أسعد : سيكولوجية الإبداع فى الفن والأدب ، الهيئةالمصرية العامة للكتـاب ، القـاهرة ، ١٩٨٦ . ص١٢٦.

([٤]) انظر : عبد الفتاح رياض : مرجع سابق . ص١٢ .

الألوان أو لترتيب درجاتها أو لتنظيم الاتجاهات بين عناصر العمل الفنى ([١]) ، وذلك حسب درجاته التالية :-

١- إيقاع رتيب : وهو الذى تتشابه فيه كل من "الوحدات والفترات" تشابها تاما من جميع الأوجه "كالشكل والحجم والموقع" باستثناء اللون ، إذ تختلف فيه الألوان ، فقد تكون الوحدات سوداء مثلا ، والفترات بيضاء أو رمادية.

٢- إيقاع غير رتيب : وتتشابه فيه جميع الوحدات مع بعضها ، كما تتشابه فيه جميع الفترات مع بعضها أيضا ، ولكن تختلف فيه الوحدات عن الفترات شكلا أو حجما ، أو لونا .

٣- إيقاع حر : ويختلف فيه شكل الوحدات عن بعضها اختلافا تاما ، كما تختلف فيه الفترات عن بعضها اختلافا تاما أيضا ، وقد يقع هذا الإيقاع فى أى من المرتبتين التاليتين :

أ- إيقاع حر يحكمه إدراك عقلى ثقافى فنى ، وتكون فيه الوحدات والفترات مرتبة بشكل مقبول .

ب- إيقاع حر عشوائى ، وفيه يكون ترتيب الفترات أو الوحدات ترتيبا عشوائيا ، دون حسابات.

٤- إيقاع متغير متناقص أو متزايد : وفيه تتناقص أحجام الوحدات أو تتزايد مع ثبات حجم الفترات أو تدريجيا مع ثبات حجم الوحدات ، أو يتناقص فيه أو يتزايد كل من الفترات والوحدات تدريجيا معا .

واحتواء العمل الفنى على أكثر من نوع إيقاعى يكسبه تنوعا وتجديدا فى الشكل ، ويحد من وجود الرتابة فى العمل ، وفى تجاورهما إكساب للعمل وحدته وتأكيدها بحيث يكون لأحدهما سيادة على ما يجاوره ، لذا فمن النادر أن نجد فى العمل الفنى إيقاعا من نوع واحد فقط ، بل الاحتمال الأكبر أن يشمل إيقاعات متعددة.

*** حركة الخطوط وأثرها فى الإيقاع :**

والحركة والإيقاع يمثلان بعدا اساسيا وجوهريا ضمن مقومات العمل الفنى ، فالحركة من أقوى مؤثرات الانتباه مهما كانت درجة الاستغراق التى يعيشها الفرد ، فالحركة فى العمل الفنى قد ينطوى عليها تغيير فى بعض أجزائه ، ويمكن للإيقاع من خلال حركة الخطوط المختلفة فى التكوين أن يكون دقيقا مثل ملمس النسيج على الرغم من فعالية الإيجابية ، ويمكن أن يكون واسعا وغير متساو ، مثل الرسوم التعبيرية ، فحينما يعمل الفنان فهو بشكل لاشعورى ينظم ضرباته ولمساته فى سياق ومنوعا لها ومحافظا على حيويتها، بدون أن يفقد الشكل وحدته ، فنستطيع أن نميز بين الإيقاعات التى تتحقق من خلال حركة الخطوط ، وتلك الإيقاعات التى تحدث من الاعتراض الفراغى للمساحات والأشكال .

([١]) أحمد حافظ شعبان وفتح الباب عبد الحليم : مرجع سابق ، ص٨٢ .

فالخطوط باتجاهات حركتها المتنوعة والمستقيمة والمتقاطعة والمنحنية تعبر عن مجال واسع من النظم الإيقاعية ، ليس فقط من اتجاه الخطوط وحركاتها أو الفراغات بين الأشكال ، بل هناك عوامل أخرى مكملة مثل الملامس والاستخدام الخاص للخامات ، ولهذا يُعد الايقاع هو المبدأ الأساسى المشكل لفن الجرافيك القائم على أسس خطية وملمسية فى المقام الأول ، حيث يستخدم بعض الفنانين نظما من التناسب الرياضى حيث يجعل الإيقاع شائقا ، وعادة ما يكون ذلك من خلال مخطوط عام للعمل كله .

ولقد طالعتنا مذاهب واتجاهات فنية عديدة فى الفن المعاصر كشفت عن إدراك جديد لتمثيل كل من الحركة الناتجة عن الخطوط والايقاع فى العمل الفنى ، كما تعددت مظاهر ذلك التمثيل فى العمل ، فانطلق الفنان من خلالها للكشف عن عوالم جديدة للرؤية غير المألوفة مستنيرا بالكشوف العلمية الحديثة – فحاول التعبير عن الحركة للوصول إلى تحقيق الأبعاد المختلفة فى العمل الفنى ، ويؤدى الإيقاع إلى إحساس حركى للأشكال ، فدوره البارز فى التكوين يعمل على السيطرة فى العمل من حيث البناء والحركة التى تحكمه من بدايته إلى نهايته ، فاستثمره الفنان لابتكار علاقات تبادلية تربط بين العناصر المختلفة فى العمل الفنى .

ومما سبق نلحظ أن الإيقاع فى جوهره لايقتصر على التكرار الميكانيكى فقط ولايمكن فهمه فى نطاق محدود ، لكن طبيعته العامة تتجاوز حدود التفسير والأشكال المرسومة وفق أسلوب تتحلى فيه العناصر بالحيوية الداخلية ، فتترابط الأشكال جميعها فى إطار واحد (١)، فهو يمثل حركة العين من جزء فى التصميم إلى جزء آخر فى خط حركى سلس له نسب جمالية مختلفة ومحكومة بتنظيم (٢) ، وخير مثال على ذلك ، وعلى العلاقة بين الإيقاع ولخط عمل الفنان "ستانلى وليم هايتر" امرأة فى شبكة (شكل رقم٩٢).

*** عنصر الاتزان Blance وعلاقته بالخط فى العمل الجرافيكى :**

يعنى الحالة التى تتعادل فيها القوى المتضادة ، وهو ذلك الإحساس الغريزى الذى نشأ فى نفوسنا عن طبيعة شكل الإنسان كحيوان معتدل قائم رأسيا متوازن على أرضية أفقية ، وهو من الخصائص الأساسية التى تؤدى دورا هاما فى تقييم العمل الفنى والاحساس براحة نفسية ، حين النظر إليه ، ويرتبط التوازن فى الحياة العملية بالوزن الطبيعى للأشياء ، بينما يرتبط فى اللوحة بالوزن النفسى الذى ينبه العين لجذب مختلف عناصر التكوين ، وتتوقف جاذبية كل عنصر على ما يميز به العنصر فى الحجم والشكل والضوء واللون والحركة واتجاهاتها .

---

(١) Johannes Itten : Design and Form , Thomes and Hudson , London , 1975 . P.98.

(٢) مجدى عبد العزيز : اختلاف وتنوع الشكل فى التصميم طبقا لوسائل الاعلان المطبوع ، رسالة ماجستير ، كلية الفنون التطبيقية ، جامعة حلوان ، ١٩٨١ ، ص١١.

وليس من العسير الحكم على توافر التوازن فى عمل ما أو عدم توافره فيه ، وذلك بتخيلنا لثقل الألوان سواء كانت ألوانا قاتمة أم فاتحة ، فى أحد جوانب العمل ، وما يقابلها من ثقل يكاد يكون مماثلا فى جانبها الآخر ، فإن كانت بأحد الجانبين بقعة سوداء فلابد أن يقابلها فى الجانب الآخر بقعة من اللون الأسود بالوزن نفسه (أنظر شكل رقم ٩٣) ، فقد يثير زيادة الثقل فى جانب دون الآخر الإحساس بأن الصورة غير مستقرة أو متوازية ، يختلف تبعا لبعده أو قربه من مكان الصورة ، لذا فهو يعتمد على التوفيق بين العناصر المختلفة وتوزيعها توزيعا مناسبا داخل إطار العمل الواحد ، سواء كان إتزانا متماثلاً وتتساوى فيه العناصر بالعمل الفنى فى شد الانتباه لأجزاء العمل ، فالتصميم داخل إطار العمل تحكمه مقاييس ومعايير محددة . أم إتزاناً متحرراً مثل ذلك الذى يحدث عندما يكون جانبا العمل غير متماثلين ومختلفين فى شد الانتباه فيوحى هذا النوع من الاتزان بالحيوية والصراع ، حيث يكون مركز الاهتمام فى أحد الجانبين ، والاتزان غير المتفاعل من أهم أنواع الاتزان وأكثرها صعوبة ، فهو يعطى قدرا كبيرا من الحرية التى تتطلب مزيدا من التحكم والسيطرة (١) ، أم إتزاناً وهمياً "مستتراً" Ocoult Balance ، فلا يتفق فيه شكل ولون العناصر البصرية الكائنة فى أى من نصفى العمل العلوى أو السفلى ، الأيمن أو الأيسر ، وفيه نشعر بتعادل فى القوى الديناميكية الكامنة فى اتجاه خطوط التكوين ، والاتزان الوهمى مجال لانهائى فى التنوع والتعبير (٢) .

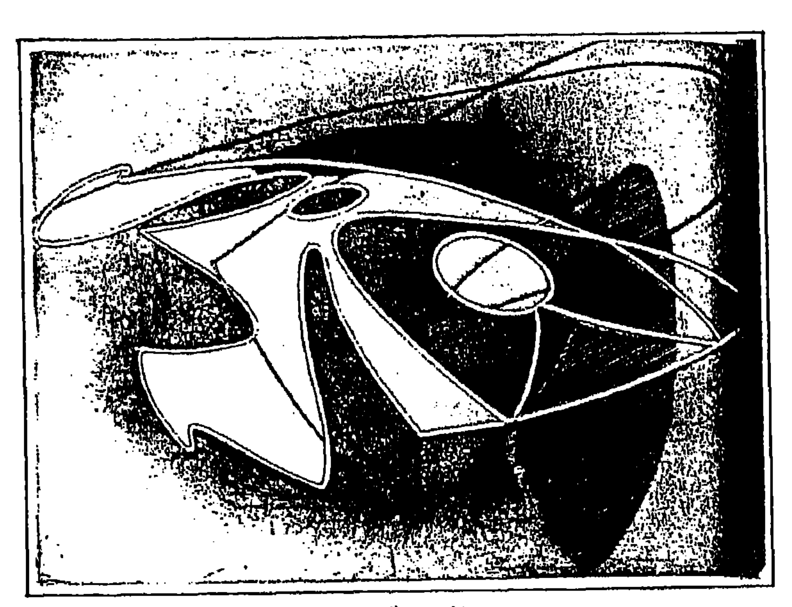
وتتجلى علاقة الخطوط بالاتزان فى العمل الفنى فى اتجاه الخطوط الرئيسية فى العمل الفنى وأثرها الكبير فى إحساسنا بتوازن العمل ، فالاتجاه العام للخطوط التى تكون "مائلة" فى اللوحة لاتحقق الإحساس بالتوازن ، فهو يرتبط فى المجال المرئى بالجاذبية الأرضية على هذا المجال ، ويتأثر بالقوى التى تعادل بعضها بعضا ، وبقوة شد الانتباه (٣) (انظر شكل رقم ٩٤) ، وقد يكون خطا مائلا مسيطرا على التكوين ومعطياً خللا فى التوازن ، فوجب أن يقابله فى الحال وفى الاتجاه المعاكس خط مائل آخر ليوازى الكفتين أى جانبى المشاهدة ، ومن أفضل الأمثلة على ذلك "بيكاسو (شكل رقم ٩٥).

---

(١) روبرت جيلام سكوت : ، مرجع سابق ، ص ص٥٥.

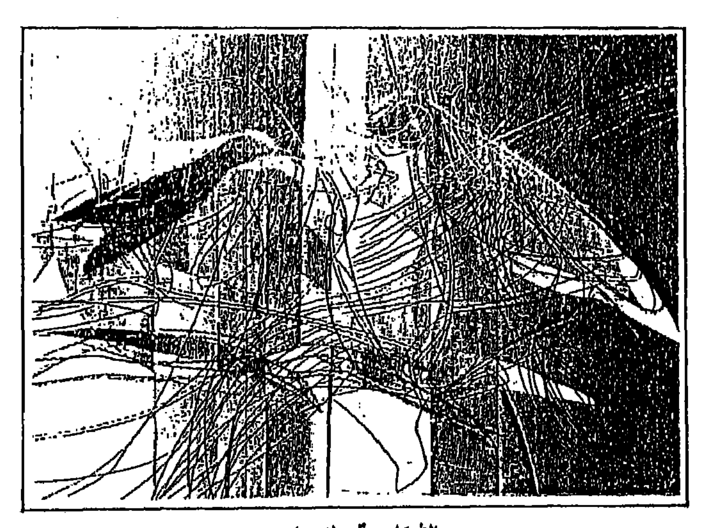
(٢) المرجع السابق ، ص٥٦ .

(٣) أحمد الحضرى : فن التصوير السينمائى ، كتابك (ع ١١٠) ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٧٧ ، ص٦٨.



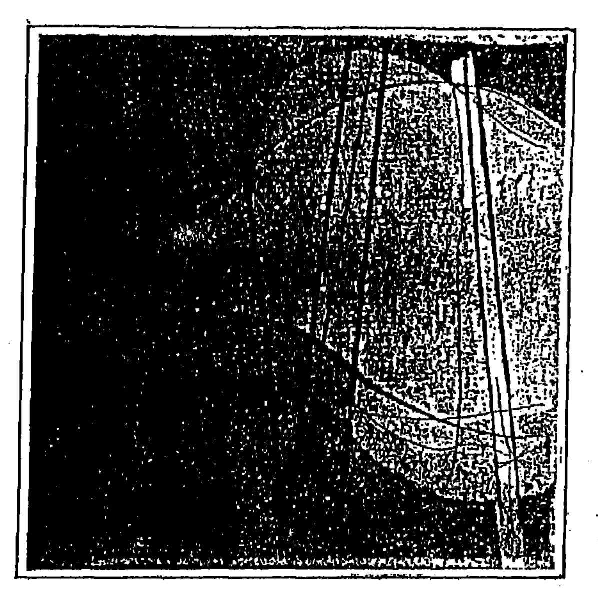
الشكل رقم (٩٢)

ستانلى وليم هايتر : امرأة فى شبكة ، حفر خطـى بـالأزميل + أرضية لينة + طباعة بارزة (١١ × ٨ بوصة).



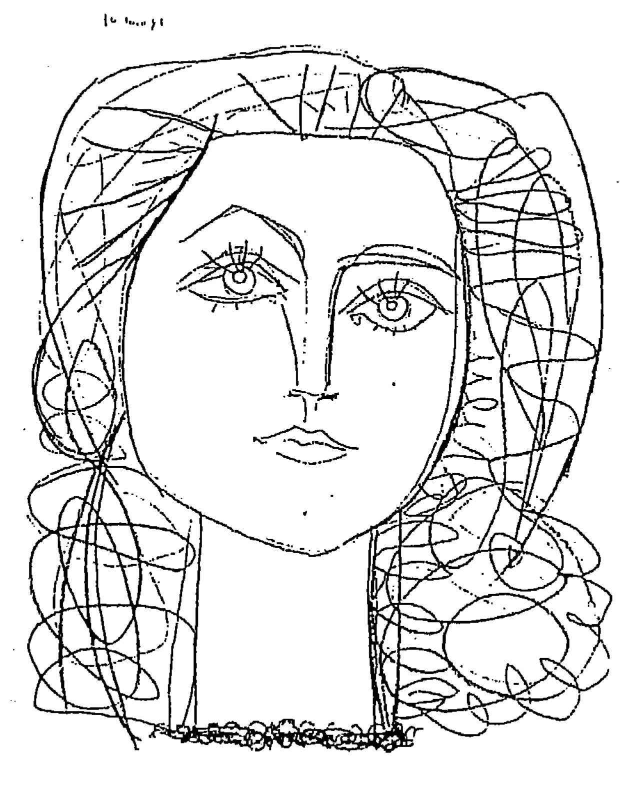
الشكل رقم (٩٣)

سونيار هيكتور : نموذج يوضح التوازن فى العمل الفنى



الشكل رقم (٩٤)

مارتا نيتي : تكوين ، حفر حمضي واكواتنت ، ١٩٩٥



الشكل رقم (٩٥)

بيكاسو : وجه لفتاة ، طباعة مسطحة (٤٧ × ٦٣ سم) ١٩٤٦.

الفصل الرابع

الخط في فن الجرافيك المصري المعاصر


Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

تمهيد :

استخدم فنان الجرافيك الخطوط جنباً إلى جنب مع بقية عناصر التكوين الفنى لتحقيق فكرته ، وعمل على توظيفها طبقا لرؤيته وشخصيته الفنية ، حيث تعددت الخطوط وتنوعت التكوينات فى فن الجرافيك المصرى من خلال أعمال رواد هذا الفن وأجياله المتعاقبة ، ومن ثم فقد حظيت أعمالهم ، التى استخدم فيها الخط ، بالاهتمام البالغ حيث تناولها الفنان بوعى ، فاستخدام التقنيات المختلفة تلك التى أمكن تطويعها تبعا للموضوع الفنى وأسلوبه الأدائى ، ولما تؤديه الخطوط من دور جوهرى فى بنائها وفى علاقتها بعناصر التكوين .

* الخط فى فن الجرافيك المصرى المعاصر :

حظيت الحركة التشكيلية المصرية بعدد كبير من الفنانين الذين أثروا الحياة الفنية والثقافية المصرية بابداعاتهم الفنية والفكرية ، ولم تكتفِ هذه النخبة الرائدة بالعطاء المتواصل ، وإنما كانت تتميز أعمالها بخصوصيات شديدة التأثير فى حياة المجتمع ، وإضافة إلى ذلك تفرد كل منهم بعلامة قوامها قدرة الفنان الثرية وإيمانه الشديد بالقضايا الاجتماعية والفكرية ، فتفجرت طاقات هؤلاء الفنانين الكامنة ، متجاوزة حدود الزمان والمكان فوصلت إلى العالمية شكلا وموضوعا .

فالفنان لايصدر فى إبداعه الفنى بعض القواعد الصارمة المحددة ، كما أنه لاينتظر من أحد غيره أن يُملى عليه اتجاهه الفنى ، أو يعين له اللوحة التى يريد إنجازها ، وهذا يعنى أن يكون العمل الفنى ليس مجرد نشـــاطاً ، أو إنتاجـــــاً لايحمل أى بناء أو تركيب أو أية قيمة موضوعية .

ويرى المتأمل فى أعمال فن الجرافيك المصرى المعاصر تعدد مصادر الإلهام ، فمن الفنانين من يستقى مواضيعه من التراث الشعبى والحضارى الفرعونى والقبطى والإسلامى ، ومنهم من اتجه إلى تسجيل الموضوعات والأحداث من البيئة المصرية المحيطة به ، يسجل بأسلوبه الخاص فكرته التى يرمى إليها بصياغة جديدة تظهر أصالته الفنية ، فتنوعت المصادر ، وتعددت الموضوعات والأفكار ، وجاءت أعمالهم بمثابة تسجيل للحظات انفعالية تجاه الأحداث المختلفة.

وإننا إذ نتناول الخط فى التكوين الفنى الجرافيكى المعاصر فى مصر ، فإننا نقصد من خلاله النفاذ إلى أغوار الواقع ، وإزاحه النقاب عن الحقيقة ، والسير وراء الفنان لننفذ إلى عالمه الجمالى الخاص وما به من مظاهر وقيم جمالية وتشكيلية .

لقد اختلف تناول الخط فى العمل الفنى من فنان لآخر، لما يتضمنه التكوين الفنى من خطوط متنوعة تحمل معانى متعددة من التواتر أو التناقض التى تعتمد على عملية الاشتعال التى تولدها الفكرة أو المشهد الذى ينشأ عن الانفعالات المختلفة .

وقد تأثر الخط فى فن الجرافيك المصرى المعاصر بالعديد من العوامل مثل البيئة التى تمثل عنصرا فعالا فى تحديد الشكل العام والسمات الرئيسية للفن عند هؤلاء الفنانين ، والذى يفرق بين عمل فنى وآخر هو تلك الصبغة الخاصة التى يتميز بها عمل فنان فى بيئة معينة عن أقرانه فى البيئة نفسها نظرا لما يفصل البيئة عن الأخرى من تقاليد ، فالتشابه بين البيئات قد يحقق نوعا من السمات العامة المتشابهة ، لكنه لايؤدى إلى طابع فنى واحد ، كما يعد التراث بما يحتله من مكانة عاطفية لدى الإنسان عاملا هاما فى إلهام الفنانين المعاصرين ، وكثيرا ما يضعه الفنانون نصب أعينهم ، معجبين به ، متخذين إياه أساسا لهم وتظهر سماته فى أعمالهم ، كما يؤدى التداخل والامتزاج والتفاعل بين الثقافات إلى تحقيق نوع من التوازن والتقارب الفكرى مما ينعكس أثره على فنوننا المختلفة ، كما أن لاحداث العصر بصمات عميقة فى ما ينتج من فن يعبر عن هذه الأحداث ، وقد يتغير اتجاهه بسببها ، إضافة إلى ما نلمسه من أثار التقدم فى زيادة المقبلين على الاستمتاع بالفنون أو تشجيعها مما يدفع الفن فى طريق التقدم والازدهار.

كما نلاحظ تأثر الفنان المصرى بالاتجاهات والمدارس الفنية المعاصرة التى انعكست على أسلوبه فى التعبير وإتخاذه من بعضها مذهبا له فى عمله ، أيضا الفوارق والمميزات فى الإنتاج الفنى بين فنان وآخر ، نتيجة لطبائع تكوينهم من الوجهة الحسية والعقلية ، مما يساعد على وجود طاقات ابتكارية فى صور عديدة ومختلفة .

هذا ويتوقف الانتاج الفنى على دقة الفنان فى استخدام وسائل التعبير الفنى مع الاستخدام الأمثل للخامات وأدوات الانتاج .

وتُعد فترة الثلاثينيات والأربعينيات من هذا القرن بداية النشاط الفنى على أيدى رواد فن الجرافيك المصرى "الحسين فوزى ، ونحميا سعد ، وعبد الله جوهر" إذ جاءت أعمالهم الأكاديمية معبرة عن الواقع بصوره المختلفة ، وجاءت اعمال "الحسين فوزى" ذات التحليل الخطى معبرة عن براعته فى العديد من الأعمال بالألوان المائية كما اتخذت اعمال الحفر والطباعة المنفذة بالطرق والتقنيات المختلفة فى صياغتها أسلوبا واقعيا لدراسة عناصر موضوعه مما تركزت فى شخصياته التى انتزعها من الواقع الاجتماعى ، مظهرة اهتمامه بالتفاصيل ودقة التعبير عن نسب الاجسام .

واتسمت اعماله كذلك من حيث المعالجة والاهتمام والإغراق فى التفاصيل الدقيقة للمشهد العام فى تصوير الشخصيات الآدمية والأقمشة بمعالجة الأضواء والظلال وتوزيعها ،

والاهتمام بإظهار الزينة والزخارف الشعبية ، ثم تلتها مراحل ذات اتجاهات متنوعة ، وإن كانت كلها تخضع للواقع المرئى ومحاكاة الطبيعة [1] إذ استطاع "الحسين فوزى" (ولد سنة ١٩٠٨) أن يستخلص ملامحه ولغته الفنية الخاصة من خلال استخدامه القوى للخطوط ، حيث تمكن من الخروج عن الموضوعات التقليدية التى كان يتناولها الفنانون ، إلى أعمال من صميم البيئة المصرية ، فأفكاره الصريحة وأعماله الواضحة تشير إلى الاستقلال وإلى البحث الدائم عن فن قومى مصرى أصيل ، وليس غريبا أن تتجلى تلك الأفكار فى أعماله الجرافيكية ، لينفرد فيها عن جيله بشكل يطابق عظمة أعماله الزيتية أو المائية المرسومة بالقوة نفسها والوضوح ذاته مما يجسد لنا فهمه لهذا الفن ومستقبله .

وقد تدرج اسلوبه فى استخدام الخطوط فتطور من الواقعية الأكاديمية إلى الأسلوب التأثيرى ثم استخدم اسلوبا زخرفياً تجريدياً مستوحى من البيئة ، كاشفا فى لوحاته المعبرة عن الطبيعة عن عظمة تلك الطبيعة الموجودة فى الريف ، مما تبدو لنا فى ذلك الهدوء الشاعرى والطابع الأصيل للريف المصرى ، الذى يوحى لنا دائما بأسرار الطبيعة المصرية الواضحة ، ويكشف أمام أعيننا عن المناظر الفسيحة والاحساس بالبهجة حين النظر إلى ذلك العمل ، ومن خلال التأمل فيه والدراسة التى تبدو لنا رائعة من ناحية التكوين ، وإدراك العلاقات وتفهم السطوح والأحجام والاشكال والاحساس بالخامات المختلفة وباستخدام الخط المعبر القوى الجميل.

ولذا نلاحظ أن لرؤيته الفنية مرحلتين هما :-

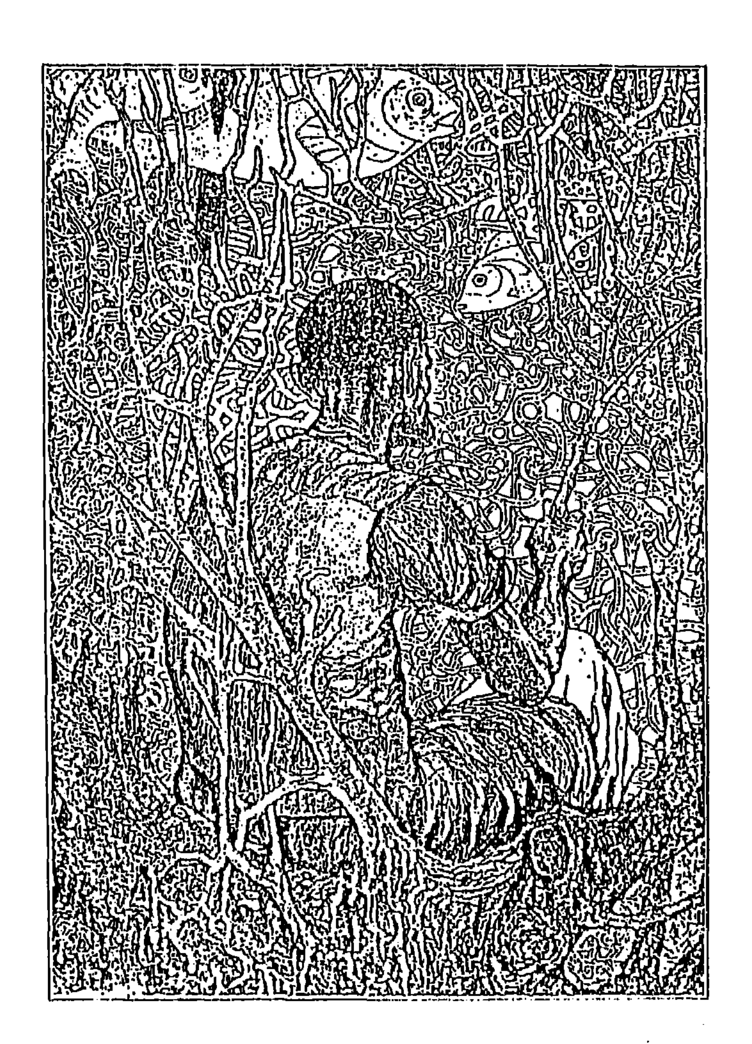
المرحلة الأولى : نجد ميله لتأكيد الكتلة والتبسيط دون الاهتمام بالخلفية والبعد الثالث ، وهى أقرب إلى الشكل النحتى فى صلابة الخطوط واتساقها ، والتلخيص فى الشكل والتدرج فى الإضاءة والظلال ، وأغلب اعمال تلك الفترة منفذة بالأبيض والأسود ، حيث استعمل الخطوط المتقاطعة وأثرى سطوحه بملامس متنوعة خلال الخامات المختلفة .

المرحلة الثانية : وهى تلك التى تحولت فيها المساحات والخطوط إلى دوائر صغيرة بيضاء تتسع وتضيق احيانا وتتلاشى أحيانا أخرى لتحقيق التدرج فى الظلال ، وهى التى عرفت بالتنقيطية ، المتناغمة فى نسيج عضوى واحد والحافلة بالترديد والايقاع المتماسك البناء ، مع الاهتمام بخلفية الشكل الرئيسى بشكل يقترب من التكعيبية المحتفظة بالحس والأصول المصرية.

ويؤكد لنا ذلك كله قيمة الأبيض والأسود من الألوان البديعة وهى التى تجعلنا نستشعر كل ما فى أرجاء اللوحة من عناصر مثيرة لبواعث الجمال فى كوامن نفس الفنان ، كما تشير إلى تأثيرات الفن المصرى القديم والفن الإسلامى وفنون الشرق عامة فى اعماله ، إذ استطاع

---

(١) فتحى أحمد : فن الجرافيك المصرى ، مرجع سابق ص ٣٩.



الشكل رقم (٩٦)

الحسين فوزى : الصياد ، الوان مائية وفحم علــى ورق ٥٣ × ٧٣سم .

استلهامها فى ابتكار جديد لأسلوب خاص به فى مجال الحفر والرسم ، لتفصح لنا عن مضمون عصرى ، كما أن تأثيرات البيئة تبدو واضحة وصريحة فى التكوين ، وفى توزيع الكتل بدرجات يتحول فيها الشكل إلى معالجة جديدة يؤكد لنا من خلالها أنه كان بصدد البحث عن محتوى وتنقيب فى الطرز والأشكال ، فأساليبه المتنوعة فى استخدام الخط فى أعماله الفنية خاصة الجرافيكية تشمل أقصى طموح يناسب تلك الفترة من المسيرة الاجتماعية وجعل للفن معنى خلاقاً، دون أن يفصل أثر الجمال عن العمل الإبداعى ، وعمل على ربط الحرفية بالإبداع ، ووظفهما ليعطى للمتلقى شعوراً ديناميا إزاء الحقائق المختلفة للواقع ، مما منح أعماله تلك الحركة والحيوية الداخلية ، حيث شارك "الحسين فوزى" فى وضع الجذور الأساسية للقيم الابداعية لفن الجرافيك المصرى المعاصر وهى القيم التى مازالت ترى وتحس فى اجيال الفنانين الجرافيكين المتلاحقة .

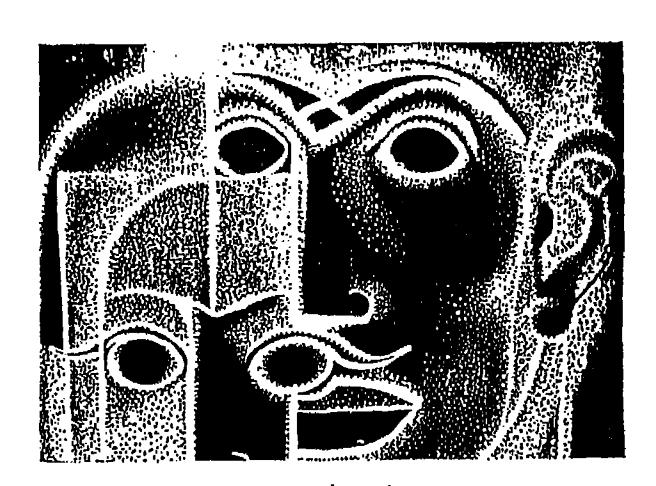
وفى سياق بحثنا ، ومن خلال استعراضنا لأعمال هذا الفنان نلاحظ التنوع فى استخدامه للخطوط ، فنجد فى عمله "الصياد" (شكل رقم ٩٦) بالألوان المائية والفحم النباتى على الورق ، فنرى أن الفنان قد وفق فى اختيار هذا الوضع المناسب لشخصية "الصياد" حيث ترك فراغاً فى مساحته أمام (الموديل) الذى ملئ بعناصر أشبه بنباتات البحر واسماكه ، حيث يبدو لنا كأنما يتطلع إلى أمل جديد بالأمنيات التى اختلجت فى رأس صاحب العمل وما يدور بخلده ، حيث استطاع الفنان أن يترجمها ، ويعبر عنها فى كل خط من خطوطه ، كما أدى الخط دورا هاما فى إبراز ملامح الوجه والحركة ، واخضع خطوطه وألوانه وما أحدثته من ظلال فى المساحات المجاورة إلى مهمة إظهار التجسيم فى تفاصيل (الموديل) ، نلمس ذلك فى تجسيم الرأس ، وعلاج التفاصيل ، والاسطح ، والعضلات بالتشريح ، وكان لابد لهذا البناء المتين الذى أحدثه فى الرأس من دعامة يستند عليها ، وقد وجدهما الفنان فى دراسته لذلك الموديل وتجسيمه بشكل قوى بدا لنا جلياً ، وعلى الرغم من هذه القوة التى ابرزها الفنان فى استخدام الخط ، لم يغفل جانبا مهما فى لمساته ويبدو لنا ذلك واضحا فى البشرة والعضلات والحياة فى هذا المشهد ، والعمل فى مجمله يحمل اسلوب الفنان واسلوب مدرسته التى تبدو من خلال صدق الدراسة ودعامة البناء .

كما استطاع الفنان "الحسين فوزى" أن يبين مقدرته على استعمال أدوات الحفر على الأسطح والخامات المختلفة كالخشب واللينوليوم والمعدن والحجر ، ويظهر لنا من خلالها مدى تحكمه فى الخط وما يعطيه من معان تتضح جلية فى عمله "وجه رجل مسن" (شكل رقم ٩٧) والمنفذ عام ١٩٤٠ بالطباعة البارزة على خامة اللينوليوم ، حيث يقترب فيها إلى حد كبير من أعماله فى الرسم ، فبالتأمل فى هذا العمل نلاحظ أنه قد غلبت عليه دراسة خطية للعضلات المحيطة بالفم والعينين والشفتين وكذلك التجاعيد التى تملأ الوجه مما تحمله فى ثناياها من خبرة الزمن وما تخللها من عناء وشقاء .



الشكل رقم (٩٧)

الحسين فوزى : وجه رجل مسن ، طباعة بارزة على اللينوليم ، متحف كلية الفنون الجميلة - جامعة المنيا .



الشكل رقم (٩٨)

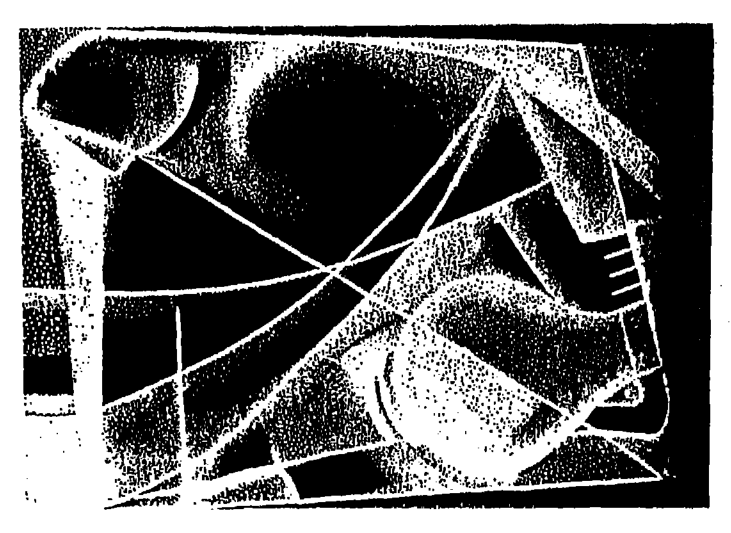
الحسين فوزى : اثنان - واحد ، طباعة بارزة على اللينوليم ، ١٩٤٥.

كما اعتمد الفنان فى تكوين هذا العمل الفنى على الرأس ، حيث جعلها فى وضع متميز وأعطاها من الأهمية والدراسة والتفاصيل ما جعلنا نتأملها ، ثم ندرك مقدرة الفنان فى معالجته للظلال التى أظهرها بلمسات مختلفة من خطوط بيضاء محفورة ، وتقنية تتميز باتجاهات الخطوط المختلفة التى شاركت فى إبراز الجسم والرأس من خلال ثنايا القماش وغطاء الرأس بشكل اضفى على هذا العمل نوعا من الحيوية والحركة المفعمة بالثراء .

ومن أعماله المتعددة التى أبدع فيها فى استخدام النقطة بوصفها عنصرا تشكيليا تقنيا تميزت به أعماله الأخيرة ، سنأخذ ثلاثة أمثلة (أشكال رقم ٩٨ ، ٩٩ ، ١٠٠) استعمل فيها الخط الأبيض مع النقطة البيضاء المحفورة بوصفهما عنصرين اساسين فى التكوين مثلما نجد فى (شكل رقم ٩٨) والمنفذة بطريقة الحفر البارز على اللينوليوم عام ١٩٤٥ توضح دقة الفنان وقدرته فى إبراز درجات الظل والنور من استخدامه للخط المستقيم والمقوس والدائرى إلى جانب اعتماده على طريقة الخدش الحذرة ، والتى تأخذ شكل النقطة أو الدائرة البيضاء الصغيرة جدا ، حيث أخضعها الفنان لدرجة المساحة اللونية بين الفاتح والداكن ، مستخدما فى ذلك المتقارب والمتباعد فيها لفصل المساحات الظلية المختلفة عن بعضها ، متعارضة ومتشابكة ومتقاطعة ، دون أن يفقد الخط الأبيض خاصيته ، متدرجا حتى يصل بنا إلى أعلى درجات التباين .

ومن هنا فقد سعى الفنان "الحسين فوزى" إلى ابتكار شكل فنى يلائم مضمونه الجديد الذى حقق الكثير من القيم الجمالية ، من خلاله فى مجال الحفر البارز على خامة اللينوليوم بمهارة رائعة وذلك من خلال معالجته لمشكلة المادة أو الخامة التى يستعملها فى المحافظة على القواعد الجمالية والتى تظهر من خلال الموضوع الفنى ، متمثلا فى التكوين بعناصره المختلفة خاصة الخطوط ، حيث نلمس اهتمامه بالخطوط الرأسية فى لوحته "اثنان = واحد" (شكل رقم ٩٨) وكذلك المنحية الأفقية فى حوار رائع يخدم فكرته من العمل الفنى ، إضافة إلى التدرج فى استخدامه النقط لكسر حدة التباين فى بعض أجزاء اللوحة والمحافظة على حدته فى أجزاء العمل الأخرى ، إذ استطاع أن يظهر الوجهين المرسومين ببراعة ، من خلال خطوطه الرأسية المتناصفة ، التى احتوت بينها العيون شبه البيضاوية ، فبدت اللوحة وكأن صورة سالبة تعكس قيمة فنية لها طابعها المميز وسط خلفيتها السوداء.

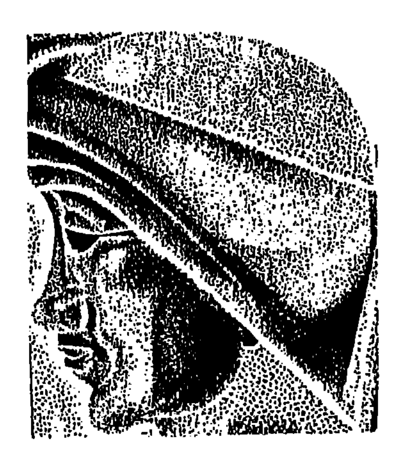
وفى لوحته المنفذة بطريقة الحفر البارز على خامة اللينوليوم "وجه من قبلى" (شكل رقم ١٠٠) المنفذة عام ١٩٦٠ ندرك أن هذا العمل يبدو وكأنه كتلة نحت مجسمة اتسمت بالمصرية الفرعونية وتستقى بعض سماتها من التكعيبية حيث إن الضوء الساقط على هذا الوجه من أسفل قد جاء لإبرازها يجتذب العين من عناصر مثيرة للانتباه كالقيم الملمسية لمختلف الأسطح ويبدو ذلك من خلال دراسته لغطاء الرأس ودراسته للوجه ، كما استخدم فى هذا العمل مثل سابقه الأسلوب



الشكل رقم (٩٩)

الحسين فوزى : انحناءة تلقائية ، طباعة بارزة على اللينوليم

متحف كلية الفنون الجميلة – جامعة المنيا ١٩٤٥.



الشكل رقم (١٠٠)

الحسين فوزى : وجه من قبلى ، طباعة بارزة على اللينوليم

(٥٣ × ٧٣سم) ، ١٩٦٥ ، متحف كلية الفنون الجميلة ،

جامعة المنيا .

التنقيطى ، سواء فى تحديده للخطوط الرئيسية لملامح الوجه أم فى التنقيط المستخدم فى سطح الوجه ، كما أنه سعى إلى إبراز المعانى الرمزية والعاطفية ، معبراً عن ذلك أصدق تعبير من خلال إحداث الفنان لتلك النقط فى نظام ودقة يشبهان الموسيقى المتناغمة بين الأبيض والأسود ، كما أدت الكثير من المصادر دورا هاما فى تشكيل مفهوم ذلك العمل ورؤيته التى قدمت لنا عوالم تشكيلية اتسمت بالاصالة ووضعت إجابة فنية جديدة للاصالة والمعاصرة ناتجة عن مفردات التراث بعناصره ورموزه.

وتعد لوحته "إلى البئر" (شكل رقم ١٠١) والمنفذة ١٩٦٠ بطريقة الحفر البارز على اللينوليوم ، من اللوحات التى اتسمت بالتنقيطة ، والتى تتشابه إلى حد كبير مع الطريقة المستخدمة فى الحفر الغائر بالقلانونية "الأكواتنت Aquetinte" والتى تؤدى فيها الخطوط والمساحات السوداء دوراً أكبر من النقطة ، فنجد فى مقدمة العمل طريقاً يؤدى إلى البئر حيث الأشجار الكثيفة، وقد بدت الفتاة ، وهى حاملة جرتها ، متجهة صوب الطريق لتبين لنا ذلك الايقاع الهادئ.

فاستخدم الفنان الخطوط السوداء والبيضاء القوية لتحديد الشكل العام للعمل الفنى متوائمة مع استخدامه للتدرجات الظلية البسيطة ويأتى الإيقاع فى هذا العمل متهادياً فى هدوئه المتناغم الذى يبدو لنا من خلال تلك العلاقة التى تربط العمل كله من حيث مساحات الابيض والاسود والخطوط البنائية فى العمل والتناغم فى استخدامها من حيث الصلابة والدقة والخطوط المتوازية المتمثلة فى يد الفتاة والقطعة المتدلية من غطاء رأسها ، والخطوط المائلة والمتقاطعة فى سيقان النباتات ، كما أن من جماليات هذه اللوحة تجميع الكتلة البيضاء بتفصيلاتها وسط العمل تقريبا مع إعطاء فرصة لها للخروج من أسفل كإمتداد للأرض خارج اللوحة.

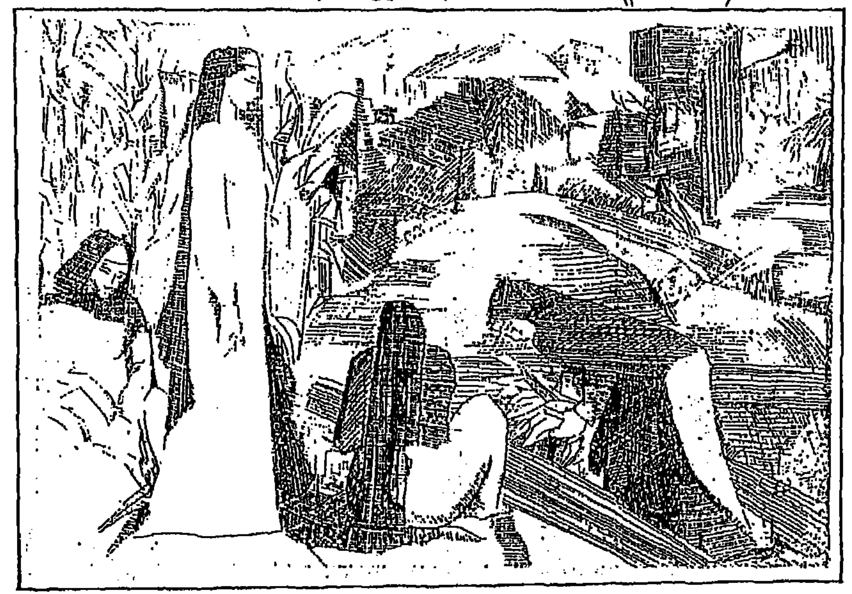
ويُعد "نحميا سعد" (١٩١٢ -١٩٤٥) من الممارسين الأوائل فى فن الجرافيك حيث ظهر تدفقه الفنى فى رسوماته الخطية التى قدمها من خلال الحفر الخشبى والحفر الحمضى على المعدن، فسجل الأشرعة البيضاء والمراكب وقوارب الصيادين ومناظر القرية والأسواق الريفية ، فقدم العديد من الرسوم ، وجاءت عناصره الآدمية مرتبطة بموضوعات البيئة الشعبية المصرية ، ومعبرة فى الوقت نفسه عن الدراسات الخطية المبسطة لإظهار الشخصيات وعناصر الخلفية فى آن واحد ، إذ جاءت الخلفية المنفذة بالحفر الحمضى ذات طابع خطى ، أما الشخصيات فتركزت فيها خطوط الحفر بكثافة فنجد فى لوحته "القرية" المنفذة بطريقة الحفر الغائر بالأزميل (شكل رقم ١٠٢) اهتمامه بتوظيف الخطوط فى أرجاء العمل ، خاصة الخطوط المتقاطعة ، وقد جاءت خطوط الشخصيات مُستقاة من البيئة المصرية بملامحها ومظاهرها المميزة ، حيث الفلاحات اللائى يقمن بعملية الحصاد فى الحقل ، معتمدا فى ذلك على البساطة فى إظهار ملامحهن وهيئاتهن وفى إظهار اجران الحصاد والأشجار والبيوت فى الخلفية .



الشكل رقم (١٠١)

الحسين فوزى : إلى البئر ، طباعة بارزة على اللينوليم

(٥٣×٧٣سم) ١٩٣٨ ، متحف كلية الفنون الجميلة ، جامعة المنيا .



الشكل رقم (١٠٢)

نحميا سعد : القرية ، حفر خطى بالأزميل على المعدن .

وقد اصبح الخط عنده أكثر موضوعية من خلال تجاوزه الرؤية التأثيرية التى اكتسبها من أساتذته الأجانب ، فتناول البيئة المصرية بشغف وهيام، فكان فنه عصارة الصدق والأصالة ، كما استوعب فلسفة الفن المصرى القديم وروحه مع الاحتفاظ بالطابع الاكاديمى فى أعماله.

وفى اعمال الفنان "عبد الله جوهر" (ولد ١٩١٦) اتخذت الخطوط طابعا أكاديميا منذ تخرجه من مدرسة الفنون الجميلة العليا ١٩٣٧ وحتى بداية الخمسينيات ، إذ كان مولعا بدراسة المناظر الطبيعية ومناظر الشوارع واللاذقة القديمة والاشجار والنباتات العتيقة ، وكان يتبع فى رسم تلك المناظر أسلوباً تسجيلياً مُخلصاً عن طريقة الحفر الحمضرى ، كما عالج فى أعماله مشاكل الضوء والتكوين بإحكام ودراية ، واستفاد من المدرسة الهولندية التى يتزعمها "رمبرانت Rembrandt" ومع ذلك لم يكن ملتزماً بقوانينها فلم ينقل الطبيعة كما هى ، وإنما كان يتناول موضوعاته بشكل مغاير للطبيعة .

وقد أنتج هذا الفنان مجموعة من الأعمال التعبيرية التى تناولت قضية فلسطين ولاجئيها منذ عام ١٩٤٨ ، مُحاولاً استخدام الخطوط استخداما مناسبا ، فعمد إلى أسلوب جديد قصد منه التعبير عن أحزان هذا الشعب وآلامه بإظهار مسحة الحزن والوهن ، وساعدته على هذا الاحساس تلك الاستطالة فى شخوصه والإقلال من الدراسة الخطية فى الوجوة ، فجاءت بيضاء محددة الملامح وموزعة وسط المساحات السوداء لإحداث الاتزان فى العمل الفنى ، إذ كان اهتمامه بالتكوين يعادل اهتماماته الأخرى الموضوعية والتقنية .

ففى لوحته "منظر لإحدى كاتدرائيات روما" المنفذة بطريقة الحفر الحمضى على المعدن عام ١٩٥٢ (شكل رقم ١٠٣) حيث الدقة المتناهية فى خطوط محتويات المبنى الخارجى للكاتدرائية والبساطة الشديدة فى الوصول لهذا المعنى عن طريق هذه الخطوط التى تتصف بالتلقائية ، يحتوى العمل على بعض المبانى المجاورة ، وقد اهتم الفنان بتركيز الإضاءة على أشكال محددة حقق من خلالها توازناً وعُمقاً بصرياً بواسطة الدرجات الخطية المختلفة .

وتُعد خطوط لوحته "الموديل والمرسم" (شكل رقم ١٠٤) الرقيقة والمعبرة عن الجسم الإنسانى والمنفذة عام ١٩٥٢ بطريقة الحفر الغائر على المعدن نموذجا لجمال الخط المعبر الذى حاول الفنان دراسته من الناحية التشريحية بخطوطه اللّينة الانسيابية ، كما حرص الفنان على اختيار وضع مميز للموديل الذى يرسمه حيث الفتاة واضعة إحدى يديها بين فخذيها بينما الأخرى مستندة على الكرسى وهى جالسة فى التفاته ناحية اللوحة ، كما نلمح الترابط الواضح بين هذا الجسم العارى وبقية عناصر اللوحة المتمثلة فى الخلفية من محتويات المرسم المشتمل على العديد من العناصر ، كالبراويز والأوانى وغيرها ، وتكمن رؤية القيمة الخطية فى هذه اللوحة فى خط ظهر المرأة ، والذى وضع فى منتصف اللوحة تقريبا .



الشكل رقم (١٠٣)

عبد اللـه جوهر : منظـر لاحـدى كاتدرائيـات رومـا ، حـر حمضى وقلافونية ، ١٩٥٢ ، متحف كلية الفنـون الجميلـة ، جامعة المنيا .

أما لوحته "أسماك البحر " (شكل رقم ١٠٥) ، المنفذة عام ١٩٣٨ على الخشب عرضى المقطع فتوضح حبه للطبيعة وما تحويه من نباتات واسماك وبحار منذ أن كان طالبا ، حيث جمع فى هذا العمل انواعاً عديدة من الأسماك فلكل سمكة جمالها التلقائى الخاص وحركتها وحيويتها ، إذ حرص الفنان على إبراز النواحى التفصيلية لشكل كل سمكة وهيئتها وقد سجل ما يحتويه قاع البحر من نباتات مائية واسماك وقواقع بخطوط غاية فى البساطة والسلاسة ، كما نلمح مقدرة الفنان على ترجمة البيئة ، حيث جمع فى هذا العمل عناصر وخامات متعددة ، واستطاع التمييز بين كل شكل وآخر ، والجدير بالذكر أن موضوع هذا العمل وفلسفته تجمع بين الفنان وتخصص أخيه عالم البحار "حامد جوهر" .

ومما سبق يتضح لنا أن الخط فى أعمال "عبد الله جوهر" يأخذ بُعداً ومفهوماً خاصاً اختص بالمعالجة التلقائية من خلال استخدامه فى طريق الحفر على المعدن فتارة يلجأ للشمع اللين ليعطى تأثيرات ملمسية وحسية تقترب من الواقع المعبر عنه ، وتارة أخرى يلجأ إلى ذرات القلافونية التى برع فى استخدامها ، ولعل الدرجات اللونية المختلفة للتظليل والإمكانات الإبداعية للخط والألوان المختلفة لتؤكد لنا أهمية وعى الفنان بهذه المكونات والخصائص الشكلية التى تحمل معها فى الوقت نفسه اشكالا متمايزة .

وقد تميزت أعمال الفنان "كمال أمين" برصانة الخط وقوة التكوين والانطباع العام ، الذى تتركه وتعبر عنه وترتبط ارتباطاً وثيقاً وواضحاً بالبيئة المصرية ، وهذا الانطباع لايذكرنا بالحاضر بوصفه شكلاً فحسب ، وإنما بالمناخ الروحى والطابع العام أيضا ، واهتمامه المتزايد بالخط المحفور أكثر من غيره من الفنانين ، فإذا قمنا بتحليل الاستعمالات الشكلية والمساحات البينية والألوان المميزة والزخارف المنتقاة لمشخصاته ونماذجه من خلال الشكل والمضمون والكتلة والتكوين العام فى معظم اعماله ، نتبين أن عناصر أى عمل من أعماله فى معظم لوحاته ترتبط مفرداتها بخطوط تضع فى تقاطعها أشكالا مميزة ، كما توضح لنا مدى بحثه عن البلاغة فى التعبير ، وانتقاء الشكل والخط من خلال المشاهد الواقعية لطبيعة الحياة والبيئة ، وهو يجسد أمامنا المناخ العام المرتبط بأفكار محددة ، فهو لايستعمل الأشكال لقيمة جمالية أو زخرفية ([1]) .

فأهم الموضوعات التى تناولتها المناظر الشعبية والريفية ومشاهد الحياة للفلاحين والفلاحات وسوق القرية ، والأمومة وحياة الريف .

([1]) انظر : متولى محمد على عصب : أثر الزمان والمكان فى فن الجرافيك المعاصر فى أعمال الحسين فوزى – عبد الله جوهر – كمال أمين ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة حلوان ١٩٨٩، ص٣٤٧.



الشكل رقم (١٠٤)

عبد الله جوهر : الموديل والمرسم ، حفر حمضى على المعدن ، ١٩٥٢.



الشكل رقم (١٠٥)

عبد الله جوهر اسماك البحر ، حفر خشبى عرضى المقطع (١٠ × ١٣سم) ١٩٣٨.

وإذا كانت الأساليب فى فن الجرافيك المعاصر قد تعددت وتنوعت ، فإن أعمال الفنان "كمال أمين" قد تعددت لتشمل أعمال الحفر البارز على الخشب واللينوليم وأعمالاً منفذة بالحفر الغائر بالإبرة أو الأزميل أو بطريقة القلاقونية ، أى أنه يغلب عليها استعماله لطريقة الحفر الحمضى ، كما أنه استعمل عدة طرق مجتمعة من الحفر فى عمل واحد ، وعلى الرغم من أن معظم أعماله مرتبطة دائما بالفن المصرى ، نجد فيها تأثرا بالاتجاهات المعاصرة والحديثة فى فنون الغرب التى استطاع أن يخرجها بذكائه مع الفن وسماته المصرية الأصيلة ، التى اشتملت على عدة مصادر كالرمزية والتعبيرية والتكعيبية ، فاستطاع أن يوظف أعماله باتجاهه الخاص نحو تأصيل المناخ الفنى لها حيث تتكون من رموز وحقائق ترتبط بذاكرة واعية ، وقد تختصر العناصر إلى كتل ورموز مشبعة بالكثير من القيم الفنية والفكرية .

والمتأمل فى لوحته "فتاة من النوبة " (شكل رقم ١٠٦) وهى المنفذة عام ١٩٦٥ بطريقة الحفر البارز على اللينوليم يلاحظ أن الخط قد بدا بوظيفته الديناميكية حيث بناء الأشكال والمساحات فى إطار معمارى بخلفية العمل ، وأكد الفنان من خلاله الأبعاد المختلفة عن طريق النزعة التجريدية الهندسية القريبة من روح التراث ، فالفتاة ماثلة فى منتصف العمل ، حاملة سلة على رأسها ، حاملة في يدها اليمنى سلة أخرى ، وتقترب تلك اللوحة من الرسومات الجدارية المصرية القديمة والقبطية حيث معالجته لغطاء الرأس والشعر وحلول الثياب الذى ترتديه الفتاة ، وبدا اهتمامه بإيجاد التوازن فى العمل بواسطة شجرتين إحداهما فى مقدمة العمل والأخرى فى مؤخرته ، مما شارك فى إضفاء الروح والحركة فى ذلك المكان .

وفى لوحته "الطفل والأرقام" (شكل رقم ١٠٧) وهى المنفذة عام ١٩٥١ بطريقة الحفر الغائر على المعدن ندرك بلاغته التعبيرية فى العمل حيث بدا الخط أكثر ليونة وطواعية بفضل مهارته الفنية ، كما حافظ على توازن التكوين من خلال رفع الطفل لأحد قدميه فى الوقت الذى قام فيه برفع إحدى يديه ليخطو هذا الطفل خطوات منتظمة خلال الأرقام والخطوط للمساحات فى إيقاعات اتسمت بالدقة إزاء ما يخطو ، كما نلاحظ اتجاه الفنان لاستخدام الخطوط ، وفى تحديد المفردات والعناصر الفنية ، حيث قام بتقسيمها إلى خطوط هندسية أفقية ورأسية ، تبدو واضحة فى خلفية الطفل ، متمثلة فى المبانى وغيرها ، كما استخدم الفنان التقنيات لإبراز ملامح شخصيته خلال التكوين ، واستخدام التراكب فى مساحته الخطية ، بينما قسمت المساحات هندسيا وتم تهشير بعضها بخطوط متوازية تلقائية كثيراً ما أحبها الفنان ، وأخرى متوازية أفقية ورأسية مكونة شبكة خطية لاتعمل على تقليل القيمة الفنية.

وتعد لوحته "العمل فى الحقل" (شكل رقم ١٠٨) وهى المنفذة عام ١٩٥١ بطريقة الحفر الغائر على المعدن من الأعمال التى توضح تأثره بالفن المصرى القديم واستلهامه من مفرداته



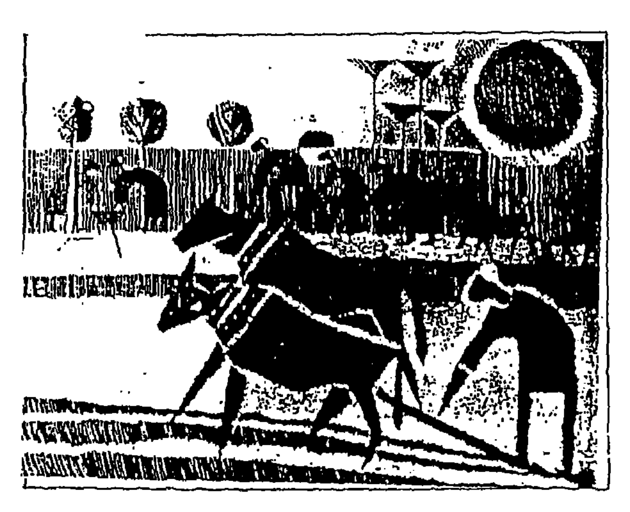
الشكل رقم (١٠٦)

كمال أمين : فتاة من النوبة ، طباعة بارزة على اللينوليم ١٩٦٥.



الشكل رقم (١٠٧)

كمال أمين : الطفل والأرقام حفر حمضى على المعدن
(٣٠ × ٣٥سم) ١٩٥١.



الشكل رقم (١٠٨)

كمال أمين : العمل فى الحقل ، حفر حمضى على المعدن
(٢٣,٥ × ٢٨,٥سم) ١٩٥١.

وعناصره ، فقد عبر الفنان بخطوطه المتنوعة عن فكرة العمل حيث الحيوية والنبض الحى ، فهناك الخطوط القوية الخشنة فى بعض أجزاء العمل المتوازية رأسياً تارة ومائلة تارة أخرى ، ومتشابكة فى بعض الأحيان تارة ثالثة مما أضفى على اللوحة نوعا من الحركة الناتجة عن حركة الخطوط ذاتها ، وعمد الفنان إلى إبراز الإيقاع الناتج عن عمل هؤلاء الذين يقومون بالحرث والحصاد.

وقد بدت الخطوط أكثر سلاسة ورقة فى تحديدها لهيئة الأشكال والأشخاص فى لوحته "حاملات الجرار" (شكل رقم ١٠٩) وهى المنفذة بطريقة الحفر الغائر على المعدن يقوم الفنان من خلالها بترجمة حركات الأيدى وموضعها بالنسبة للجسم ، بالإضافة إلى تحديدها لعناصر اللوحة ، كما عمد الفنان إلى تغيير حركات شخوصه من أجل تحقيق الغرض التعبيرى باستخدام الخطوط ، وقد قسم الفنان بناء عمله الفنى إلى مجموعة من الخطوط المتقاربة المتقاطعة والمتشابكة ، والتكوين فى هذا العمل يمثل وحدة قائمة على البساطة والاتزان فى وضع العناصر ، والتكثيف فى حجم المساحات التى تحكمها الخطوط سواء كانت رأسية أم أفقية.

وتُعد لوحته "حمامه" (شكل رقم ١١٠) المنفذة بطريقة الحفر الحمضى على المعدن من الأعمال والتى اعتمدت على العلاقات الخطية شبه المستقيمة ، فاستخدام الخطوط فى تحديد أشكاله، وبدت الخطوط الأساسية صريحة ، وحاول من خلالها البحث عن البلاغة التعبيرية وساعده فى ذلك استخدامه إبرة الحفر ، وتقسيمه اللوحة هندسياً ، مما شارك فى الإحساس بالنبض الحيوى فى العمل الفنى ، حيث التوافق بين لغة التشكيل والمعنى التعبيرى ، كما شارك استخدامه للخطوط المتقاطعة شبكة التظليل فى التعبير عن الدرجات اللونية المختلفة من خلال حركة الخطوط وليونتها .

وفى عمله الفنى "الطفل والبالونات " (الشكل رقم ١١١) والمنفذ بطريقة الحفر الخطى الحمضى الغائر على المعدن اهتم بموضوع الطفل وهو ينظر إلى بالونته باهتمام بالغ متأملا حركتها فى اتجاهات مختلفة .

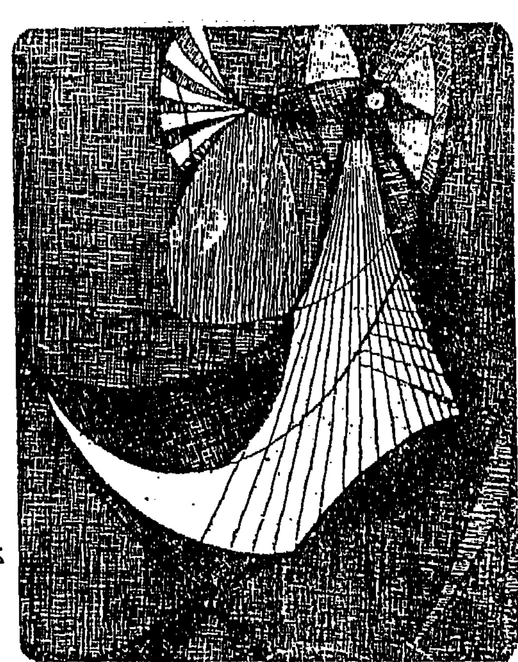
وقد ترجم الفنان فى خطوط هذا العمل الإحساس بروح الطفولة والبراءة ، حيث إشراقة الوجه وإضاءته واهتمامه بالشعر وغطاء الرأس ، كما عمد على تأكيد اللون الأسود فى بعض أجزاء التكوين لإبراز المضمون التعبيرى للعمل الفنى ، كل هذه التعبيرات أكدتها خطوط قوية محفورة حفرا غائرا بعد كشفها من فوق طبقة الشمع دون الاعتماد على الخطوط الخارجية اللهم فى الوجه وحول البالونة عندما أراد أن ينفذ كل منهما بدرجة فاتحه .

ومن أعماله التى ندرك فيها النزعة التجريدية الهندسية لوحته "أطفال القرية" (شكل رقم ١١٢) والمنفذة بطريقة الحفر الغائر على المعدن عام ١٩٥٤م ، حيث استعان الفنان بالأشكال



الشكل رقم (١٠٩)

كمال أمين : حاملات الجرار ، حفر حمضي خطي .



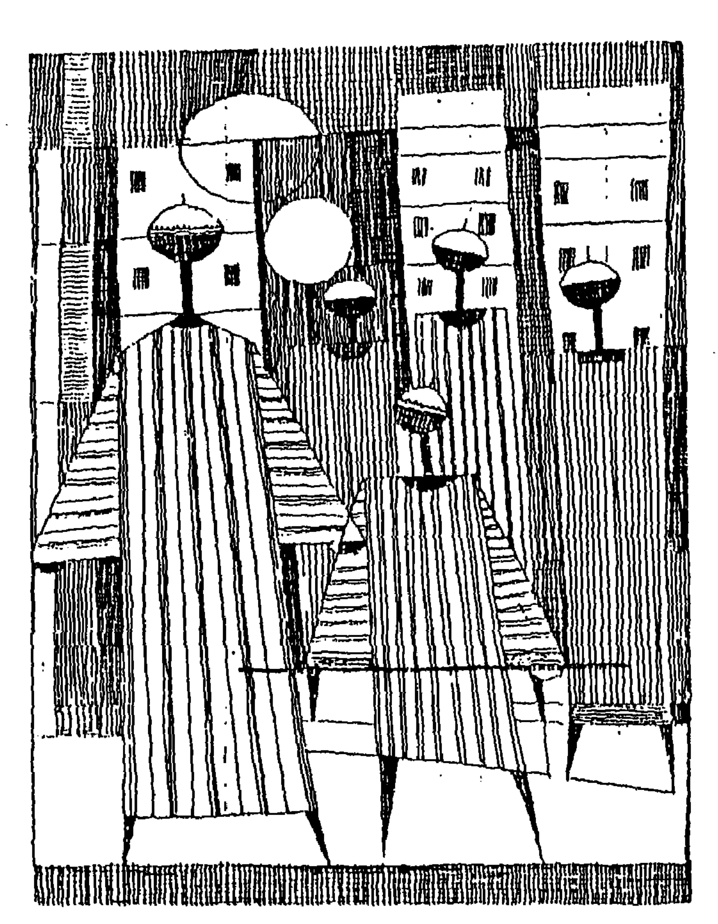
الشكل رقم (١١٠)

كمال أمين : حمامة ، حفر حمضى على المعدن ١٩٦٨.



الشكل رقم (١١١)

كمال أمين : الطفل والبالونات ، حفر حمضى على المعدن (١٤ × ١٩,٥سم) ١٩٤٦.



الشكل رقم (١١٢)

كمال أمين : أطفال القرية ، حفر حمضى على المعدن (٨,٥×١١,٥سم) ١٩٥٤.

الهندسية البسيطة كالمثلث والمربع والدائرة والمستطيل فى تصميم شخوصه وأشكاله ، كما نلاحظ فى أشكاله فى هذا العمل أنها لاتحمل أية تفاصيل أو ملامح سوى الإطار الخارجى للشكل ، كما نجح الفنان فى تأكيد العلاقة بين الخط الأفقى فى أرضية العمل أسفل اللوحة والخط الرأسى المتمثل فى مجموعة الأطفال والمبانى من خلفهم كما أن الفنان قد أضفى نوعا من الحيوية نوعا من الحيوية على عمله باستغلاله الجيد للخطوط المتقاطعة طولا وعرضا وقد ساعده جمال الخط الرأسى على إعطاء الإحساس بالقماش الشعبى المقلم .

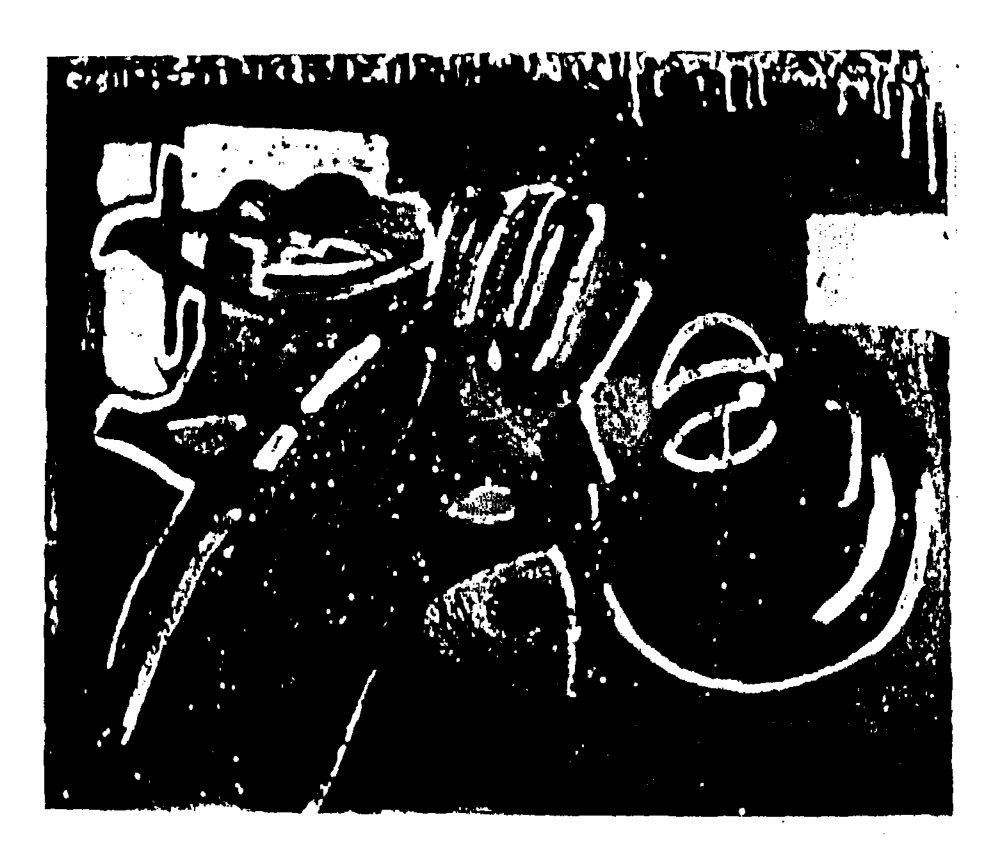
وتنوع الخط فى التكوينات الفنية لأعمال الفنان "أحمد ماهر رائف" (ولد ١٩٢٦) وهى التى تجمع بين التعبيرية والرمزية بعد الدراسة الأكاديمية فى البحث وراء الشخصية المصرية من وجهة نظره الخاصة ثم تحول إلى التجريدية ، مُستخدما فيها حروفاً عربية ، فظهرت فى أعماله بتلك الفترة نظرته التحليلية للضوء والعناصر ، كما ظهرت قدرته فى السيطرة على خطوطه المكونة لموضوعاته التى صورت كفاح عمال المراكب والسفن النيلية ، وقد أظهرت قدرته الفائقة فى توظيفه للخطوط والإضاءة فى التكوين الفنى ، ثم تحول التكوين عنده بعد ذلك إلى مساحات لونية يحكمها نسيج عضوى واحد محققة التناغم المطلوب لسطح اللوحة ، تبدو فيها رشاقة الخطوط المحددة لتلك المساحات .

وفى عمله "تكوين " المنفذ بطريقة الحفر الغائر على المعدن (شكل رقم ١١٣) نلاحظ ديناميكية الخطوط متنوعة الألوان فى إطار تجريدى يخدم فكرته ، كما ندرك اهتمام الفنان بخلق نسيج خطى فى الجزء العلوى من التكوين يتناسب وحركة الخطوط فى بقية أجزاء التكوين التى تثير انتباهنا وتشعرنا بالحركة اللانهائية ، كما نجد بعض الفراغات لتمكن عناصر التكوين من التنفس خلال المساحة ، وهى لم تكن فراغات خالية من اللون وإنما مساحات استخدم فى طباعتها بألوان فاتحة.

وفى أعمال الفنانة "ثريا عبد الرسول " (ولدت ١٩٢٩) يأخذ الخط فى التكوين شكلا بنائيا زخرفيا دون أية حسابات ، أو نظام داخل الإطار بقصد إعطاء الأهمية لتلك العناصر ، وإظهار دور الخطوط فى مسطح اللوحة ، مستفيدة من البيئة الشعبية والريف المصرى بمظاهره المختلفة مثل مواسم الصيد ، والتمائم الشعبية والكتابات العربية والعناصر الفرعونية والقبطية .

ويعتمد التكوين فى أعمالها على الخطوط البيضاء المحفورة المحددة للأشكال وعناصرها بايقاعات غير منتظمة ، فجاءت أعمالها التى نفذت بعده تقنيات طباعية بعناصرها العضوية حتى مع استخدامها للألوان الغنية بشكل أساسى فى الطباعة .

وتعد أعمالها امتدادا "لكمال أمين وسعد كامل" فى موضوعاتهما اللاتى تناولاها ، على الرغم من تقربها للفن الشعبى بتحليلاته الخطية وابتعادها عن الطابع الاكاديمى .



الشكل رقم (١١٣)

أحمد ماهر رائف : تكوين حفر خطي ملون ، طباعة غائرة على المعدن .



الشكل رقم (١١٤)

ثريا عبد الرسول : الذهاب إلى السوق ، حفر على النحاس.

ففى لوحتها "الذهاب إلى السوق" المنفذة بطريقة الحفر الغائر على النحاس (شكل رقم ١١٤) نلاحظ هذا الاستخدام للخطوط المتنوعة والتى اتخذت أشكالا زُخرفية فى بعض أجزاء التكوين ، وقد اعتمدت هذه الفنانة على الخطوط فى تخطيط عملها وتحديد أشكالها وإبراز الزخارف سواء كانت فى ثياب هاتين السيدتين اللتين فى طريقهما إلى السوق أو فيما يحملان من سلال ، واعتمدت على الخطوط المختلفة الأشكال لإظهار خلفية العمل مع عدم الاهتمام بالبعد الثالث.

وكانت البداية لـ "منحه الله حلمى" تتمثل فى استخدامها للخط فى أعمالها المحفورة على النحاس ، وهى التى تناولت فيها المناظر الطبيعية بأشجارها الوارقة والغصون والظلال والعشب الأخضر ، حيث نهجت الأسلوب التسجيلى الانطباعى ، ثم بدأت مرحلة أخرى عام ١٩٦٥ حيث تغير منطق الطبيعة وبدأت تنظر إلى الأشياء والطبيعة من مستوى علوى وكأنها سابحة عبر الآفاق فى هذا المستوى ، كما تحرص الفنانة على التقاط الدقائق الصغيرة لعناصر المشهد الذى ينتهى بالأفق البعيد المترامى فى خلفية الأعمال فيتحول المشهد إلى خطوط وسطوح ، ثم بدأت الفنانة مرحلة جديدة فى التجريد والخروج على الطابع الذى اتسم بالواقعية وقتاً من الزمان فعند التأمل فى عملها الفنى "تكوين " (شكل رقم ١١٥) المنفذ عام ١٩٨٥ بطريقة الحفر الغائر الملون على المعدن نلاحظ التصارع اللانهائى للخطوط فى إطار تجريدى لفكرته ، هذا العمل سيطرت عليه الخطوط الهندسية مع الدائرة سيطرة كاملة جعلتها فى تداخلها تقسم اللوحة إلى مساحات مختلفة.



الشكل رقم (١١٥)
منحه الله حلمى : تكوين ، طباعة غائرة على المعدن .

الفصل الخامس

الاتجاهات الجرافيكية المعاصرة في مصر



تمهيد :

إن التطور الفنى فى العصر الحديث قد أخذ اتجاهه ، فأطرافه قد تشابكت مع الثورة العلمية ، فأصبح الفنانون المعاصرون الذين يطمحون إلى حركة تقدمية اندفاعاً إلى الأمام ، يستلهمون من النظريات الفكرية ومبادئها العلمية والفلسفية ، ذلك المدد الفكرى الذى يدفع بالحركات الفنية فى خط أقرب إلى التوازى مع تلك القفزات العلمية الهائلة ، ووثباتها الجزئية إذ إنه لابد وأن يصير الفن ملازماً للعلم ، ومصاحباً له فى ركب التقدم باستحداث الخامات والموضوعات التى يتناولها ، وكذلك التقنيات المختلفة للارتقاء بالوعى الجمالى والوصول إلى الهدف المنشود وانعكاس تلك الفنون الإيجابى على المجتمع ، والتى سوف نتناولها فى هذا الفصل من خلال اهتمام الفنان بالخط لتوضيح اتجاهه الفنى .

وقد مرت المجتمعات البشرية عبر العصور التاريخية المختلفة بالعديد من التغيرات فى نظم الحياة وأساليبها فمن الجمع والالتقاط إلى المجتمع الزراعى ، ثم إلى المجتمع الصناعى الذى تعيشه الأن معظم مجتمعات العالم ، والإنتقال من المجتمع الزراعى إلى المجتمع الصناعى كان بسبب "الآلة" التى تحاول البشرية الانتقال منها إلى آفاق أبعد باستخدام الكمبيوتر الذى يعد إمتداداً لفكر الإنسان وجاءت الخلفية الفكرية التى تمثل كل عصر العصر وتطالب الناس والفنانين على وجه الخصوص أن يكونوا مبدعين معاصرين ، فالحداثة إذن ترتبط بالإبداع ، بمعنى ابتكار أشكال سلوكية تتكيف مع البيئة الجديدة تلك التى أصبح الفن من خلالها نمطاً من أنماط السلوك الإنسانى ، تتغير أشكاله بتغير العصور ، وهذا ما أوضحه الفنان "كاند نسكى W.Kanadan sky " فى حتمية الحديث بقوله :" إن العمل الفنى وليد عصره ، وكل فترة ثقافية تسفر عن فن خاص لا يمكن تكراره " ([1]) .

"فالحداثة Modernism " بوصفها مفهوماً قديماً قدم الإنسان ، ومنذ أن وعى أنه سيد الكائنات ومنذ أن وجد نفسه فى صراع مع البيئة من حوله بقسوتها وظروفها العسرة ، فكان يعمل بجدية لإخضاع الطبيعة من حوله لإرادته ومتطلباته ، فاصطنع لها الأفكار والأدوات ثم حمل على عاتقه تعديل سلوكه وتحديثه ليتكيف معها فى ثوبها الجديد والمعاصر ، ويدور فى حلقة التأثر والتأثير ، والأخذ والعطاء ، مما يسفر عن أنماط من الحضارات والثقافات التى ينقلها التاريخ عبر العصور ، فعلى المستوى الأول تبدأ الحداثة من انقسام الوعى المتمرد على نفسه ليصبح ذاتاً

([1]) مختار العطار : الفن والحداثة ، بحث بمجلة عالم الفكر ، الكويت ، المجلد ١٧ ، الجزء الثانى ، ١٩٨٦ ، ص١٨٩ .

فاعلة وموضوعاً منفعلاً ، ذاتاً فاعلة تعيد إنشاء موضوعها الذى هو من ناحية وصياغة أدوات الإنتاج من ناحية أخرى ، وعلى المستوى الثانى ، فإن الوعى المنقسم على نفسه ينشق على واقعه فيتمرد على أدوات إنتاج المعرفة السائدة فى هذا الواقع وعلاقاته ويبحث عن أدوات جديدة يؤسس بها معرفة مغايرة تحرره فى علاقته بنفسه ، ولا يتم هذا التمرد إلا بنوع من الوعى الضدى ينبع من الإحساس بأن ما أنجزه لم يعد يكفى وأن ما هو واقع يمثل عائقاً أمام تشوق الأنا وأحلامها([1]).

الحداثة هى الثورة التى نعيشها ، تلك التى لها جذور فى الماضى ، والتى تلبستها الحماسة البكر للتقدم التكنولوجى وسعت نحو تجديد العالم ، حيث رفضت التقليد ، مثل عصر النهضة ، أو عصر الباروك أو بدايات القرن العشرين ، ولم تكن لحظية ، وهى ليست مجرد حركة فنية ، بل كانت تغيراً فى الوعى البشرى ، اشتبكت مصائره بإحكام منذ البداية حتى النهاية بآمال هذا القرن([2]) .

ويستحوذ العلم والتكنولوجيا فى هذه الأيام على درجة متزايدة على خيال الكثير من الفنانين المحدثين ، وقد اتاحت منجزاتها آفاقاً جديدة للإبداع الفنى بفضل التنوع الكبير فى المواد المستخدمة وطرق التشغيل ، ففن الحداثة ليس معناه الإيمان بالتقدم لمجرد التقدم ، لكنه الإيمان بالقدرة الإنسانية على التحسن والإنجاز ، وقد كان برنامجها أن تجعل من العالم مكاناً أفضل ، فكان ميلادها بميلاد القرن الجديد استجابة متفائلة لفجر جديد ([3]) ، مرتبطة بالإبداع - أى ابتكار أنماط سلوكية تتكيف والبيئة الجديدة ، والفن نمط من أنماط السلوك الإنسانى ، فكانت الفكرة الرئيسية فى مذهب الحداثة ، تلك التى تمثلت فى أسطورة "الفارس" الذى يتقدم عشيرته طامحاً غزو أرض جديدة ، وكان فنان الحداثة فى حقيقة أمره واقعاً تحت طائلة نظام اقتصادى صعب ، ولا تهمه رعاية الفنانين الذين كانوا ، فيما مضى ، ينعمون برعاية متميزة من قبل الدولة أو الكنيسة أو القصر ومن قبل الناس ، وقد كانت نشأة الفن واستمراريته دائماً فى كونه حقيقة مندمجة مع باقى حقائق الحياة الإنسانية ، يمثل حلقة فى سلسلة منظومة الحياة .

أما وقد جاء القرن التاسع عشر نجد العلاقة بين الفنان ومريديه قد تحولت إلى علاقة يحكمها قانون التنافس والعدائية ، وهكذا نشأت حركة الحداثة فى ظروف الأزمة الاجتماعية ،

([1]) جابر عصفور : ملاحظات حول الحداثة ، مجلة إبداع ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، العدد الثانى ، القاهرة ١٩٩٢، ص ٥٥ .

([2]) ريشارد جوث : أزمة الثقافة الغربية المعاصرة بين الحداثة وما بعد الحداثة ، مجلة الثقافة العالمية ، ترجمة محمد كامل عارف ، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب ، الكويت مارس ، " العدد ٣٣ " ، ١٩٨٧ ، ص١٢٢.

([3]) المرجع السابق ، ص٢٢٦ .

وأصبح قدرها المواجهة بحركاتها المتنوعة ، وأصبح الفنان "كقديس" مهمته عرض أساس أخلاقى يتطلب إزاحة الحواجز بين الشعور والتفكير ، ولعل ذلك ما دفع الفنانين إلى الانشقاق عن موروثهم من التقاليد الفنية التقليدية ، وتبنى منهج العالمية والكونية بمعناهما الواسع (١) .

ولقد تبنى مذهب الحداثة معايير فنية ضد جمالية المفهوم الكلاسيكى للجمال ، ففكرة الحداثة "عند هربرت ريد Herbart Read" مشتقة من انعكاس الثقافة الحديثة أى أسلوب الحياة الحديثة على الإبداع ، فإذا كان الفنان متوافقاً معها فى الرؤية الحضارية وطريقة إدراك التفكير تغير أسلوبه الإبداعى بما تقضيه الظروف المستحدثة .

ولا تقتصر الحداثة عند "كلمنت جرينبرج Clement Greenberg " على الفن والأدب فقط ، وإنما تنظم ما هو حيوى فى ثقافتنا ، وتشكل منها معظم الإبداعات التاريخية أيضاً ، ويعرف "الحداثة " بأنها تكثيف النقد الذاتى وتركيزه.

ويرى "كانت Kant" أن جوهر الحداثة يكمن فى استخدام الوسائل المميزة لنسق من السلوك لنقد هذا النسق ذاته ، بهدف تحصين ساحته وتنقيتها .

أما " فيرنر هافتمان W. Hawftmann" فيوضح أن الحداثة فى الفن رؤية للواقع مواكبة للتقدم العلمى كنتيجة للعملية التبادلية بين الإنسان والبيئة وتغير مدركاتها ، بعد أن لاحظ التغير الجذرى الذى شمل الفنون الجميلة ما بين عامى (١٩٠٠ - ١٩١٠) من ظهور الاتجاه الوحشى والتكعيبى والتجريدى ، مواكبة لما حدث فى ميدان العلم (٢) .

كما فرق "بول كلى Ooul Klee" بين نمطين من حيث الشكل بين الأساليب الحديثة والتقليدية فى الفن .

وعلى هذا وفى ظل الحداثة نادى "بلانك Plank" بالنظرية الكمية ، ووضع فرويد "Froud" نظرية تفسير الأحلام وإكتشف ألبرت أينشتين نظرية النسبية " Relativistic Theory " ووضع "نيوتن" ميكانيكا الموجة "Wave Mechanics" ، كما وضع منكو فسكى نظريته الرياضية حول الفراغ والزمن ، واستحدث "الفريد فيجنر A.Vagner " نظرية الجيوسينكلين " Geosynclinal Theory" بنظرية الألواح التكتونية المتحركة " Plate Tectonics" لتفسير حركة الكتل القارية وتكوين الجبال والمحيطات .

هناك من يعيشون فى هذا العصر زمناً لا يعيشون فيه من خلال رؤية حضارية وثقافية فالأسلوب هو مؤشر الحداثة ، حيث يكون كل من الأسلوب والموضوع رؤية حضارية تقوم بدور

---

(١) محسن محمد عطية : "فن الحداثة ، فن ما قبل الحداثة - فن ما بعد الحداثة" ، الندوة الدولية المصاحبة لبينالى القاهرة الدولى السادس ، ١٩٩٦ .

(٢) مختار العطار : الفن والحداثة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٦ ، ص ٩ : ٢٠.

فعال فى الثقافة الإنسانية ، لأنها لا تتعدى حدود الزمان والمكان ، وتنتقد العصر بأسلوب العصر شاملاً شكل العمل ومضموله أن تكوين الحداثة لا ينفصل عن تغير تصور الذات عن نفسها ، وتنامى نزعتها لتحديد إستقلاليتها عن طريق التعبير الذاتى عبر مجموعة من اللغات المتعارضة مستوى ما والمتكاملة مستوى آخر ، إذ تتخلق الذات عبر هذه اللغات فى مواجهتها لصيغ السلطة المختلفة ، وفى بلورتها لنفسها عن طريق نفيها لتلك الصيغ أو الغائها .

ويعرف "بندتوكروتشه B . Croce" الحداثة بأنها التحرك نحو مزيد من الحرية جزءاً من جدلية القوة والرغبة (١) .

فقد أصبح الفن الحديث مرآة لعصرنا الحالى ، وانعكاساً لطبيعة ما نعايشه ، وبالتالى فقد تأثرت الفنون الجرافيكية بالحداثة تأثيراً واضحاً ملموساً ، مما جعل الفنان يقدم ألواناً من الفنون التى يبدعها ، تظهر مهارته وقدرته الفنية ويفتح آفاقاً جديدة للارتقاء بها ، من خلال معايشته للأساليب الحديثة ، فقد سجل مطلعه تحولاً فى النظرة لتلك الفنون .

إن الأفق المعرفى يجعل من رؤيا الحداثة منظومة مختلفة المجالات ، متعددة الوظائف لكنها على الرغم من إختلاف مجالاتها وتعدد وظائفها تظل منطوية على وحدتها الخاصة بوصفها منظومة ، ومن ثم على وظائف متجاوبة ، فهى قرينة البحث الذى لا يتوقف لتعريف أسرار الكون والمضى فى اكتشافه ، والسيطرة عليه من المنظور الفكرى العلمى ، ومن ثم قرينة الارتقاء الدائم موضع الإنسان فى هذا الكون ومن المنظور السياسى والإجتماعى بالمعنى الذى يبرر الصياغة المتجددة للمبادئ والأنظمة التى تنتقل بعلاقات المجتمع من مستوى الضرورة إلى الحرية ، ومن التبعية إلى الاستقلال ، ومن ثم سطوة الخرافة أو الأسرة أو القبلية أو المشيخة أو الحكم المطلق إلى الدولة الحديثة بمعناها الذى يقترن فيه العلم بالعدل ، والمساواة بالحرية ويقرن الحرية بحق العقل الإنسانى فى التمرد الدائم على أدوات إنتاج المعرفة السائدة فى عصره وعلاقات إنتاجها على السواء.

فالحداثة إذن لم تقف عند التمايز بين المجالات المختلفة فى الثقافة تماشيا مع تقسيم العمل الذى فرضه النظام الصناعى ، تمايز دوائر المعرفة والأخلاق والجمال فقط ، وإنما ذهبت إلى كل مجال مستقل ، ويشرع لنفسه محددا قوانينه الخاصة وموضوعاتها ونمط تقييمه ، فالدائرة الجمالية لاتستمد تشريعها من مجال مغاير ، ولا من مستوى كلى شامل مثل الطبيعة أو العقل أو المجتمع

---

(١) صبرى حافظ : التناظر بين عتبات الحداثة وعتبات ما بين الحداثة ، الندوة الدولية المصاحبة لبينالى القاهرة الدولى السادس ، ١٩٩٦ .

هذا الاستقلال يترك مجالا فى الحداثة للخيار بين العقلانية واللاعقلانية ([1])، فالعملية الابداعية هى إعادة ترتيب اللا محدود للخبرة الإنسانية عن طريق رؤية ذاتية تصل فى نتائجها إلى حقائق موضوعية ، لذا فالحداثة تتم على هيئة استجابات للمعطيات الجديدة كلما تغيرت الظروف الاجتماعية ، وهى ليست صفة دائمة للأشياء ، فليس كل جديد فى الفن يعنى الحداثة ، لأنه بالضرورة لايلبى احتياجا فكريا أو روحيا أو ماديا ، فالهدف دائما الارتقاء الثقافى إلى مستوى مدركات العصر ، هكذا ينبغى للحداثة أن يبتكر فى ظلها من الأساليب ما يساعد الإنسان على التكيف مع الظروف المستحدثة ، لذا فقد وجدنا المدارس والاتجاهات الفنية المتعاقبة كالتكعيبية والمستقبلية والتجريدية ضربا من ضروب الحداثة اتفقت مع المدركات العلمية فى مطلع هذا القرن لأنها تلبى احتياجات الإنسان الفكرية والوجدانية حيث تغير تذوقه للحياة وإدراكها ، فإذا كانت الحداثة فى الفن أسلوباً أو شكلاً أو نوعاً من الجمال ، فهى ليست مطلقة ، وإنما تختلف باختلاف الزمان والمكان والثقافة .

إرتباط العلم بالفنون :

إن عصرنا الذى نحيا فيه عصر يختلف كثيرا عما قبله من العصور ، وهذا الاختلاف من شأنه أن يؤثر على كل شئ فى الحياة ، وبخاصة الفن التشكيلى بشتى فروعه وخاصة فنون الجرافيك ، فأهم ما يوصف به هذا العصر أنه عصر علمى ، فقد وضع تأكيدا بارزا على البحث العلمى والتجريب ، وأصبح لا يسلم بالكثير من الحقائق إلا إذا أجازت وصدقتها البراهين ، كما أصبح من سمات هذا العصر ذلك التصارع الغريب فى تطبيق مداخل البحث العلمى فى كل شئ.

فالعلم مجموعة من المعارف والحقائق والخبرات الإنسانية تشمل العلوم جميعها الطبيعية والإنسانية والاجتماعية وغيرها ، فالعلوم الطبيعية تعنى أساسا بالمادة ، وتتناول العلم الطبيعى المحيط بنا بشكل عام ، وتنقسم العلوم الطبيعية إلى قسمين هما :

علوم اساسية وعلوم تطبيقية : فالعلوم الاساسية هى جميع العلوم الطبيعية عدا الهندسة ، والعلوم التطبيقية هى الهندسة بتطبيقاتها المختلفة ، أما العلوم الانسانية فهى معنية بالإنسان والعوامل البيئية والاجتماعية المؤثرة فيها مستعينة بالفكر والحقائق ، ولها مناهجها الخاصة .

ويتميز العلم بالتراكمية المعرفية ، فالتطور الذى نراه اليوم سواء فى العلوم الطبيعية أم الانسانية أم الاجتماعية ليس وليد اليوم فقط ، إنما هو نتاج جهد بشرى استمر مئات السنين ،

([1]) ابراهيم فتحى : "الحداثة وما بعد الحداثة" ، مجلة إبداع ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، "العدد الثامن" ، أغسطس ١٩٩١ ، ص ١٨.

فالتطبيقات العلمية مرتبطة بأوضاع المجتمع ، فالعلم ليس كيانا مطلقا ، ذا دوافع ذاتية ، بل يرتبط عضويا بأوضاع المجتمع ، فمهما كانت الرؤية الداخلية للإنجاز العلمى ، فإن الرؤية الخارجية تؤكد أن التكنولوجيا نتاج تطور البحث العلمى ، والبحث العلمى فى جميع العلوم مرتبط باحتياجات المجتمع (١) ، يقول "روبرت مولر R. Mueller" : إن الفنانين أكثر حرية من رجال العلم من حيث اختيارهم ، وممارستهم لدراستهم لأن الفن انعكاس للمعيشة والحياة أكثر منه نظاما وتحديدا يمكن تعلمه (٢) .

لهذا فإن الفن مرتبط بالعلم ، لأن العلم يؤدى دورا هاماً جداً فى حياتنا اليومية ، وستكون ابتكارات الغد الفنية متصلة بالعلم الحديث ، فالفن عبارة عن شعور الإنسان فى صورة ملموسة ، ولأن العلم سيكون مصدر إلهام للفن ، لذلك فإن مستقبل الفن لن يقل حيوية عن العلم الحديث ، فمع أن للعلم والفن جذرا مشتركا ، إلا أنهما انبثقا فى فروع وشعب كثيرة مختلفة ، ففى عصرنا الحالى يسعى العلم جاهدا لتفسير الظواهر الطبيعية وأعمالها ، ليتمكن من التحكم فيها والسيطرة عليها ، لكن الفرد رد فعل للطبيعة وانعكاس للحياة التى شكلها الإنسان من هذه الطبيعة بعلومه ، فبدلا من أن يكون للفن فائدة علمية ، فإنه يسعى بكل ما فيه من حيوية إلى الجمال ، ووظيفته هى معاونة البشرية لتعيش مع علمها ، وكلاهما أساس للإنتاج الانسانى ، فالعلم والفن يتكاملان ويتمم كل منهما الآخر (٣) ، ويقول "رمسيس يونان " : "توصل العلم فى العصر الحديث إلى اختراعات واكتشافات كثيرة أدت إلى تعديل جوهرى فى الوسط الذى نعيش فيه ، ولكن نجاح العلم فى الوصول إلى هذه الاكتشافات والاختراعات كان له تأثير من ناحية أخرى أهم وأبعد مدى ، كان له تأثير على نفوسنا ذاتها ، إنه جعلنا نثق فيه ونطمئن أكثر فأكثر إلى أسلوبه فى البحث والتفكير (٤) .

وأصبح الفنان المعاصر بطبيعة الحال من بين الذين تأثروا بالعلم حيث اتخذ لنفسه موقفا يتصف بإعادة النظر والتعمق فيما خلفه السابقون ، واتجاها علميا نحو الحياة والإبداع الفنى .

ونتيجة لما شهدته السنوات الأخيرة من القرن العشرين من ثورات علمية هائلة ، أطلق عليها "ثورة الالكترونيات" وقد أثرت هذه الثورة على جوانب الحياة المختلفة ، والمستقبل يحمل أكثر مما نشهده اليوم ، ويقف خلف كل تلك التغيرات العلمية الحديثة والهائلة لقدرته الفائقة على

---

(١) أحمد سليم سعيدان : مقدمة لتاريخ الفكر العربى فى الإسلام ، عالم المعرفة ، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب بالكويت ، نوفمبر ١٩٨٨ ، ص١٢.

(٢) روبرت مولر : الابتكارية ، ترجمة / حسن حسن فهمى ، دار المعرفة ، القاهرة ، ١٩٦٦ ، ص ٩٣.

(٣) روبرت مولر : الابتكارية "مرجع سابق " ، ص ١٠٧.

(٤) رمسيس يونان : دراسات فى الفن ، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٦٢ ، ص٣٢.

معالجة المعلومات ، وثمرة للعلاقة المتبادلة بين الفن والعلم ، فإن فن الجرافيك قد عاد على العلم بأفضال عظيمة مثلما ساعدت الالكترونيات في كثير من المهام أهمها "طباعة الشبكات المعقدة الاليكترونية والأجهزة العلمية ، وفى بناء شبكات الأقمار الصناعية ، واختصار الآلاف بل وملايين التوصيلات واللحامات فى بضع مليمترات بالتصغير الإليكتروني ، وأهمها باختصار الزمن والجهد الإنساني ، وهو دور لايقل أهمية عن دور المبدعين من جانب تكنولوجيا العصر الحديث . .

وقد استفاد فن الجرافيك كثيرا من نظريات تحليل الضوء "لنيوتن Newten" ومن التقنيات الضوئية الحديثة ، فالفن ليس ضربا من ضروب التكولوجيات فقط ، وإنما يستفيد منها فى كثير من الأمور ، وخاصة فن الجرافيك لاقترابه الشديد من عالم الأحماض والتفاعلات الكيميائية مع السطوح الطباعية وشدة الضوء الذى تعرض له الألواح المحسسة باستخدام بعض الأدوات الكهربائية ، فالتقنيات هنا ما هى إلا وسيلة لتوصيل الفنان إلى الغاية التى يريد الوصول إليها ، يجمع فى ذلك المقومات التعبيرية والدرامية لهذا الفن ، تلك التى لازمته فى مرحلة "اللون الواحد -الأسود" ([1]).

ومما سبق نستطيع القول إن طبيعة العلم ووظيفته تختلف تماماً عن طبيعة الفن ووظيفته أيضاً ، لكن كلاهما يتأثر ويؤثر فى الآخر فهما مرتبطان وليس من اليسير فصلهما عن بعض([2]) ، وهما بقدر ما بينهما من اختلاف فى المناهج لايختلفان اختلافا تاما ، فالعلوم لاتفرض أى احتكار على الاستدلال العقلى ، ولاتفرض الفنون أى احتكار على الوجدان والخيال ، فكلاهما يستند بشدة إلى إدراك الحواس وكلاهما يعالج مفاهيم خاصة وصورا مستقلة ([3]) ..

التقدم التقنى وأثره فى الخط فى فنون الجرافيك :

شهد القرن العشرين تحولات وثورات فنية تعاقبت على مجالات الفنون التشكيلية المختلفة ، شملت جوانب عديدة منها الشكل والمضمون وأساليب التنفيذ وطرق الأداء والخامات المستحدثة وغيرها ، كما شهد العصر الحديث العديد من أوجه التطور التكنولوجي فى مجال الفنون عامة ، وفنون الجرافيك بصفة خاصة ، وقد أدت أوجه التطور هذه إلى إحداث ما يشبه الطفرة في استخدام هذه الفنون ، كما أدى إلى الارتقاء بهذه الفنون الجرافيكية ، مما أدى إلى

([1]) انظر : مكرم حنين : المفهوم الإنسانى لفن الجرافيك ، الندوة الدولية المصاحبة لترنيالى مصر الدولى الثانى لفن الجرافيك " ، القاهرة ، ١٩٩٧.

([2]) انظر : مصطفى عبيد : التكنولوجيا الحديثة وأثرها على تنوع أساليب الأداء فى التصوير المعاصر ، المؤتمر السادس لكلية الفنون الجميلة – جامعة المنيا ، "المحور الثانى " ، ١٩٩٢.

([3]) انظر : توماس مونرو : التطور فى الفنون ، مرجع سابق ، "الجزء الثانى " ، ص٨٨ .

سرعة إنتاجها وجودتها بشكل لم يسبق له مثيل مع دخول الكمبيوتر فى مجالات الجرافيك وأصبحت برمجياته ووسائطه المتعددة تغطى جميع مجالاته .

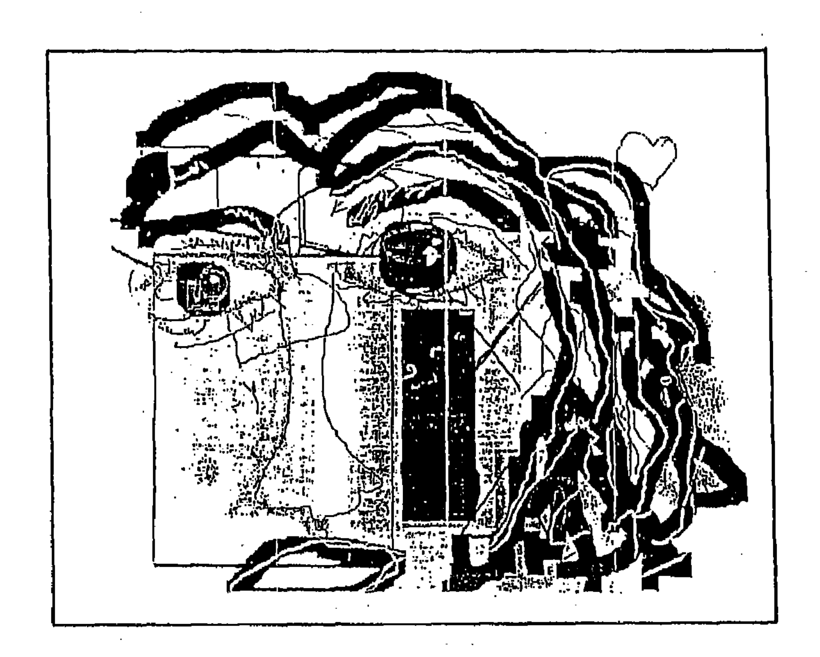
والتقنية بمعناها العام تشمل جميع القدرات والعمليات المكتسبة الداخلة فى الفن وتتضمن الأساليب التنفيذية وضرورتها الاساسية الوظيفية ، ودور التصميم أو الإنشاء فيها ، فضلا عن أية قدرات للتفسير الدقيق مما يلزم لنجاح العمل الفنى وتتضمن البراعة الفنية الاساسية لكل وسيط مستخدم والقدرة على اتباع الطرق التى ترغبها الأذواق كما هى أيضا تشمل أدوات الفن وأجهزته المبتكرة ، وتضم القدرات العقلية المستخدمة فى اختراعها واستعمالها .

وترك استعمال لفظة "Techincs " فى السنوات الأخيرة بشكل متزايد ليشمل المهارات والعمليات الفعلية نفسها ، بينما تشير التكنولوجيا بالأكثر إلى المعرفة أو النظرية أو العلم الذى ينمو ويتطور بصدد المهارات ، وهى تشمل الآن العلوم أو المعرفة النسقية المنظمة بكل من نوعى الفن الجمالى والنفعى (١) ، والمقصود بالتكنولوجيا المعاصرة الأساليب والخبرات والمعارف والتطبيقات العلمية التى يحقق بها المجتمع حاجاته ويشبع دوافعه المتعددة والنهضة التكنولوجية هى حصيلة عمل العلماء فى مختلف التخصصات والمفكرين ، ومستقبل التطور العلمى يعتمد على مدى تطور البحث العلمى ، وعلى الانجازات العلمية فى الحاضر.

لقد استحوزت فكرة التكنولوجيا على الفنانين المعاصرين ، وكان لذلك أثره الواضح مما أدى إلى تغيير المفاهيم التقليدية والاكاديمية التى سادت الفن خلال قرون طويلة ، فاستطاع الفنان التعبير عن تفرده وشخصيته باستخدام أجهزة "الكمبيوتر جرافيك" ، كما فى (شكل رقم ١١٦) الذى استخدم فيه الخطوط التلقائية التى تحدثها البرامج مثل "الفوتو شوب" "Photo Shop"وهى خطوط سوداء غير محفورة تتخللها أو تتداخل معها خطوط رفيعة بيضاء ، أكسبتها حرية وحركة ، وهو دليل كاف على الثورة الهائلة التى انعكست من التكنولوجيا على استخدامات الخط مما أضاف إلى العملية الابتكارية بعدا غير محدود من الفكر المعاصر ، فلايختلف اثنان فى عصرنا الحالى على أن هناك علاقة وثيقة متبادلة بين الفن والتكنولوجيا فنجد أثر كل من التكنولوجيا والفن على الآخر يكون بمثابة الطريق المباشر للوصول إلى عمل فنى مبتكر ، وإذا كان التقدم العلمى والتكنولوجى قد حدث تحولات خاصة فى الشكل والمضمون فى الفن المعاصر ، فإن من شأن فنون الجرافيك وهى من أكثر الفنون تأثراً بهذا التقدم ، وقد انعكس ذلك على شكل التكوين الجرافيكى وتوزيع خطوطه وعناصره ، خاصة عندما يرى الفنان المعاصر أن الفن لابد وأن يكون من نتاج عصره انطلاقا من إدراكنا أن كل فن وليد عصره ومعبرا عن عبقرية فردية ، مهما حملت هذه الفردية

---

(١) توماس مونرو : التطور فى الفنون ، مرجع سابق "الجزء الثانى" ص ٨٢ ، ٨٤.



الشكل رقم (١١٦)

أشرف عباس : وجه لفتاة ، كمبيوتر جرافيك ، ١٩٩٧.

فى طياتهـا من السمات العامـة ، وأن الجدة والابتكـار مطلبـان اساسيان فـى الفن ، وكـانت فـى عصور سابقة تكتفى بأن تكون جدة فى الأسلوب ، ولكننـا اليوم إزاء ثـورة عارمـة علـى القديـم ، ثورة ترى الاستغناء نهائيا عن طريق الفن السابق ، لأنها صور وجُدت تحت ظروف مختلفة كل الاختلاف ، وفى ظل مفاهيم تغيرت كل التغير.

فقد أثرت روح العصر على فنون الجرافيك نتيجـة الرغبـة فـى البحـث عـن كشـف فنـى معادل للكشوف العلمية الكثيرة والتطورات التكنولوجية الهائلـة التـى شـملت كافـة الميـادين ، كمـا أصبحت الحاجة ملحـة إلـى ابتكـار الجديد فـى الفـن الـذى تحكمـه الوسـائل العلميـة ، والمبتكـرات الحديثة التى تيسر فهم مضمون الحياة المعاصرة ، وتذوق أشكالها الإبداعية المختلفة .

وانطلاقا من قضية وجود فن يعبر عن روح العصر ويحمل سماته ، بدأ الاحتجـاج فـى الظهور فى الفن الحديث فى موجات جارفـة غيرت العديد مـن الاسـاليب ، وحطمـت الكثـير مـن تقاليد الإبداع الفنى الدارجة ، ولم تعد الخامة هى السبيل الوحيد لإنتاج الأعمال الفنية ، بل غيرت الخامـات والوسـائط ودخلـت خامـات ومـوارد وإمكانـات جديـدة إلـى عـالم الجرافيـك ، وبالتـالى استحدثت قيم جديدة كانت مرفوضة من قبل كقيم تشـكيلية نبعـت مـن الاسـاليب المسـتحدثة ، وقـد سقطت كافة القيود التى كانت تكبل حرية الفنان فى الابداع ، وانطلـق فـى عمليـات الابـداع الفنـى بمفاهيم أكثر شمولا لإبداع اعمال متطورة ، توضح استيعابه لقوانين العصـر ومتغيراتـه ، وتـبرز كيف استنبت الفنان الحديث فروعا جديدة على شجرة الواقع فى موضعة أعماله الفنيـة والقـوة فـى خطوطها وتوزيع مساحتها.

هذا بالإضافة إلى انتشار استخدامها بوصفهـا نتيجـة حتميـة لمحـاولات جـادة أكدت هـذه العلاقة وكل منها له تأثير مباشر على الآخر ، لأن الفن لايمكن أن يبقى جامدا لكنه يتطور بتطور المجتمع وتغير الظروف السياسية والاقتصادية والاجتماعية والفكرية وغيرها ، مما كان لـه الأثـر الأكبر والمباشر فى تطور التكنولوجيا .

ولما كانت للتكنولوجيا مُعطيات فى مطلع القرن العشرين ، بدأ الفنـانون ابتكـار وسـائل جديدة للتعبير عن تصورهم للفن ليلائم التطور الحضارى الذى يحدث فـى العـالم ونتـج عـن هـذه التغيرات ظهـور حركـات فنيـة (كالتكعيبيـة) فـى فرنسـا و(المسـتقبلية) فـى ايطاليـا ، و(السـريالية) و(الدادية) ، وفن الكمبيوتر والخداع البصرى وغيره .. ففى كل يوم يفتح الكمبيوتـر Computer آفاقا جديدة ، ويغزو ميادين لم يكن أحد يتصور – قبل بضع سنوات أنه يمكن أن يدخلهـا ، ولكـن هذا الجهاز العجيب اثبت أنه أكثر قدرة مما لو كان يتصور أى من مخترعيه الأوائل ، فهو لم يعد

مجرد ذاكرة صناعية تختزن المعلومات وتتعامل معها بسرعة فائقة ، بل أن استخدامه شاع وامتد على مساحة كبيرة (١) .

وقد أمكن الوصول إلى التصميم الخطي المعقد التركيب بنقل الذبذبات الرقمية على الورق ، ولعل ما يميز هذا الرسم هو دقة الخطوط وغرابتها ، فهي تتخذ مسارات متباينة مُحدثة بعض الانحناءات المتماوجة من الظل والنور على شكل خطوط ، وفي مناطق أخرى مُحدثة نوعاً من النسيج المتآلف وكان نتيجة لتحرك الخطوط بهذه الكيفية أن أصبح الشكل مكسواً بقيم سطحية متنوعة ومترابطة أحياناً ، فالفن التشكيلي بوصفه وسيلة اتصال (٢) كاملة تمتد بين الفنان والمشاهد ، يحمل من الصيغ والرموز والخطوط مدلولات محددة حتى ولو كان الشكل مجردا ، وهو بوصفه لغة إبداعية تشكيلية يخاطب المشاهد بمفرداته ورموزه المبتكرة ، والتي تختلف من مجتمع لآخر ، ومن ثقافة لأخرى ، وهناك رموز كانت مفهومة في التاريخ القديم ، لم تعرف كذلك في العصر الحديث إلا إذا ألممنا باللغة التشكيلية التي احتواها الرمز (٣) .

والخط المرسوم باستخدام الكمبيوتر يعطي نتيجة دقيقة وغريبة سواء أكان ذلك الخط بمفرده ، أم اشترك مع خطوط أخرى ، فالمهارة في استخدام الكمبيوتر في إنتاج مثل هذه الرسوم الخطية الدقيقة هي التي تكسب العمل الفني طابعها المميز والحديث ، فهذه الأجهزة مجرد أداة عصرية يستخدمها الفنان المفكر في إبداع بعض الأعمال الفنية التي كان أغلبها يعبر عن مفهوم الحركة والفضاء وخرجت الأعمال تحمل معنى ربط الإبداع بتكنولوجيا العصر ، إذ أمكن عن طريق التكنولوجيا الحديثة للفنان الجرافيكي ابتكار أشكال جديدة ، وتكوينات متمايزة وأكثر تحررا، كما أتاحت له استخدام العناصر والوحدات والوظائف المتعددة ، مقرونة بالدقة ، ودفع بإيقاع الحياة إلى الأمام ، وجعله سريعا متحررا ليواكب هذا التقدم ، كما أمكن بواسطة التقنيات الضوئية الجديدة الحصول بواسطة الشاشة الحريرية على نتائج تضاهي طرق الحفر الضوئي ،

---

(١)مصطفى عبيد : التكنولوجيا الحديثة وأثرها على تنوع أساليب الأداء في التصوير المعاصر ، المؤتمر العلمي الخامس لكلية الفنون الجميلة ، جامعة المنيا ، "المحور الثاني" ، ١٩٩٢.

(٢) كلمة اتصال Communication تعني نقل الأفكار والمعلومات والاتجاهات من فرد لآخر ، وأصبحت تعني أي خطوط للمواصلات أو القنوات التي تربط بين مكان وآخر ، استخدمها المهندسون للاشارة إلى التليفون والتيلغراف والراديو ، استخدمها الأطباء للحديث عن الأمراض المعدية ، واستخدمها علماء الاجتماع لوصف عملية التفاعل الإنساني ووصفوها بأنها العمليات التي يؤثر عن طريقها الافراد فيمن حولهم ، والاتصال كعملية هو أهم الوسائل المستخدمة للتفاهم بين طرفين ، ولها عناصر أربعة هي :"المرسل – المستقبل – وسيلة التفاهم" ، أشكال الاتصال : الأعلام والدعاية والإعلان والعلاقات العامة والتعليم والتثقيف.

(٣)عفيف بهنسي : الفن الجرافي بوصفه وسيط اتصال عن طريق الرموز والخط ، الندوة الدولية المصاحبة لترينالي مصر الدولي الأول لفن الجرافيك ، ١٩٩٣.

فالثورة الحقيقية فى فن الحفر والطباعة ، بدأت مع ظهور الحفر والطباعة الضوئية ، التى تحولت اليوم إلى طباعة إليكترونية ، فهذه الثورة تعود إلى عام ١٨٢٦ عندما اكتشف "نبييس Neipas" طريقة "الهيليوجرافير" ، حيث كان يبحث عن التقنيات المنحدرة فى "الليثوجراف" ، فأعطت جماليات جديدة لاحدود لها أشهرها "الأوفست" والطباعة بواسطة الكهرباء ، فصار الفنان ليس قادرا فقط على رصد معطيات الواقع وخاماته ، وإنما على إعادة بناءها من جديد أيضاً (١).

لذا فالتقدم التقنى لعصرنا الحاضر فى جميع مجالات الحياة اليومية ، ماهو إلا نتيجة لأفكار الإنسان وجهده الدائم نحو راحته وتحقيق أغراضه ومتطلباته ، وبناءا عليه فقد وثق الانسان فى التكنولوجيا الحديثة وآلاتها ، فأعطته شعورا بأنها يمكنها أن تمنحه الكثير ، وتقوم بمعظم وظائفه المختلفة ، وازدياد معدل التطور التكنولوجى لنظم المعلومات وعلوم الاتصال فى السنوات الأخيرة أدى إلى وجود ضيف هائل من نظم المعلومات دون اعتبار للهويات الثقافية والأيدلوجية للمجتمعات المستقبلة لها ، وهنا يبرز دور الفن فى إعادة تشكيل الحياة والدفع إلى مزيد من التطور ، ويتأكد دوره كوسيلة اتصال ضرورية بين الفنان والجمهور وأن يكون على علاقة وطيدة بحاجات الناس المباشرة (٢) .

ومما هو جدير بالذكر أن تكنولوجيا التطبيق الصناعى أدت إلى تقديم إمكانيات هائلة من خلال تقدم ماكينات الطباعة وموادها وخاماتها وأدواتها ووسائلها ، مما حدا بالفنون الجرافيكية أن تقف على أرقى مستويات التقنية .

ومن أهم معطيات "الآلة" ، لايمكن للإنسان بدونها نقل وحمل آلاف الأطنان من مكان لآخر ، وبدونها لايمكن أن ينتقل آلاف الأميال إذا ما قورنت قوة "الآلة" أو "الماكينة" بقوة الإنسان العضلية ، وينطبق هذا على أجهزة الحاسبات العلمية Computers التى أمكنها عمل آلاف العمليات الحسابية وتخزينها بقدرة فاقت ملايين المرات قدرة الإنسان العقلية ، ولاندرى ما يخفيه المستقبل القريب عن تطوير تلك الآلات لإعطاء قدرات أكبر من ذلك ، إضافة إلى إمكانية خدمة أغراض أخرى للإنسان (٣) .

كما نشهد بوادر تحولات جديدة فى عالم الحفر والطباعة ، حيث الطباعة الاليكترونية التى بدأت تحقق نتائج عملية خارقة ، مستعينة بالكمبيوتر ، والبرنامج الرقمى المحسوب ، ويتم

---

(١) عز الدين شموط : فن الجرافيك من الأحفار الخشبية إلى الكمبيوجرافيك ، الندوة الدولية لترينالى مصر الدولى الأول لفن الجرافيك ، ١٩٩٣.

(٢) محمد عبد الله وأحمد رضا لطفى : فنون التركيبات النسيجية بين معطيات التكنولوجية ومتطلبات الاتصال الجماهيرى ، المؤتمر العلمى الثالث لكلية الفنون الجميلة ، جامعة المنيا ، ١٩٨٧.

(٣) مصطفى عبيد : مرجع سابق.

إدخال صورة العمل الفنى إلى الجهاز من خلال "ماسح ضوئى Scanner" ، يتم التوافق بينه وبين الكمبيوتر ببرامج مخصصة للتعامل مع الصور والأشكال .

فالرسم الجرافيكى لغة لها بلاغتها وتأويلاتها ، لأنها تعتمد على تقنيات الخط وتحركاته ، وقد استطاع الفنان الجرافيكى أن يخطو قدما فى مجال الذاتية ، عندما اعتمد على الأجهزة الاليكترونية لإنجاز عمل جرافيكى محسوب ، حيث إن هناك فرصة ذهبية لا حد لها من العقد التشكيلية فى لاشعور الأشكال ، ليقدم لنا تركيبات لم يكن بمقدور اليد الحرة والفكر المبدع أن ينجزها بسرعة الحاسوب الآلى ودقته (١) .

وبعيدا عن استخدمات الكمبيوتر جرافيك ومعطياته نلاحظ أن القرن العشرين قد تميز بظهور العديد من الحركات والاتجاهات الفنية أكثر من أى قرن مضى ، فلم تقتصر تلك الحركات والاتجاهات على نوع معين من أنواع الإبداع الفنى ، وإنما شملت جميع أوجه النشاط الخلاق .

وعلى الرغم من الاختلافات الظاهرية التى تميز تلك الحركات بعضها عن بعض سواء فى شكلها الفنى أم التقنين الفكرى والعلمى ، الذى واكب كل منها ، فإنها تتوحد جميعها فى رفض الأساليب الكلاسيكية والأكاديمية الفنية الموروثة ، فى محاولة البحث عن أسلوب جديد قادر على استيعاب رؤية الفنان المعاصر لعالمه والتعبير عن التجربة الإنسانية التى تميز عصره - تلك التجربة التى تشمل فكر العصر وعلومه .

والبحث عن أسلوب فنى جديد يعبر عن روح العصر ليس بالشئ السهل ، إذ أن إدراك أى عصر لذاته ووعيه بتفرد تجربته يتحقق عادة بصورة غير مباشرة ، وغالبا ما يأتى الأسلوب المناسب بعد الكثير من الجهد والتجارب ، إذ تضافرت عوامل كثيرة اقتصادية وسياسية واجتماعية ، فظهرت فلسفات وعلوم ونظريات جديدة كان لها أثر كبير فى تحطيم معظم المعطيات الموروثة عن العالم والإنسان ، وبالتالى أصبحت الأشكال الفنية التقليدية غير صالحة وغير مرضية حتى قبل أن تتبلور رؤية العصر لنفسه ، ومن هنا نشأت الثورة على القوالب والنظريات القديمة ، وأخذت اشكالا متباينة ، فبينما نلاحظ أن التحطيم هدفاً فى حد ذاته - مثل الداديين- حاول البعض الآخر إيجاد مفاهيم ومعطيات جديدة وإبداع أساليب فنية جديدة للتعبير(٢).

ومن هنا فقد مرت فنون الجرافيك بالكثير من التطورات وخاصة مع بداية القرن العشرين ، حيث تأثرت بالتقدم التقنى سواء فى اكتشاف خامات جديدة وتقنيات يمكن تطويعها لخدمة هذا الفن ، وأدى ذلك إلى ثراء قيمة فن الجرافيك نتيجة الحصول على العديد من الملامس

---

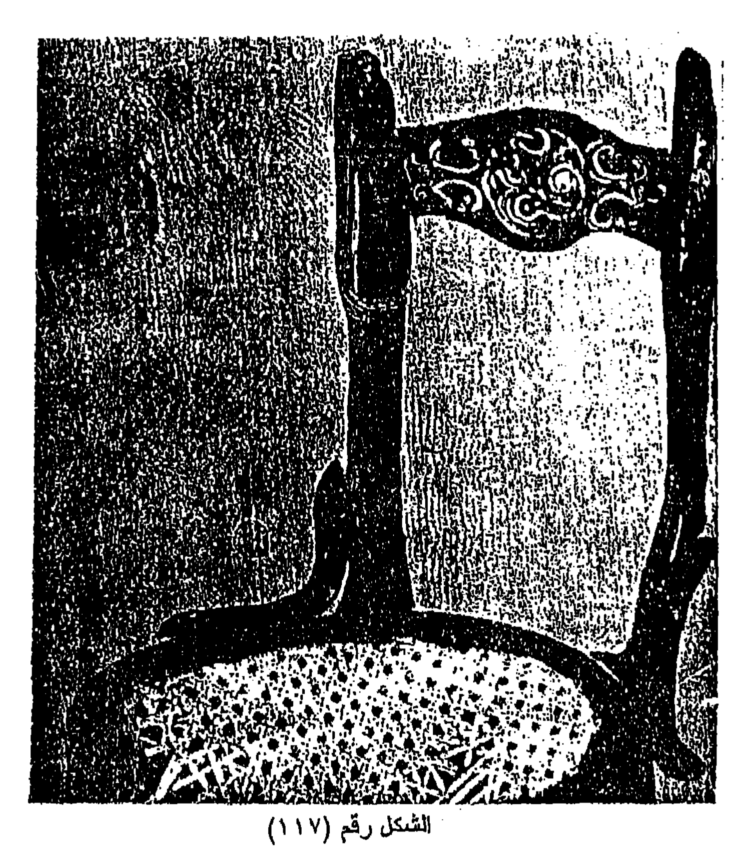
(١) عز الدين شموط : فن الجرافيك من الأحفار الخشبية إلى الكمبيوجرافيك ، الندوة الدولية المصاحبة لترينالى مصر الدولى الأول لفن الجرافيك ، ١٩٩٣.

(٢) انظر :نهاد صليحة: التيارات المسرحية المعاصرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٧ ، ص١٤.

والقدرة على إحداث تغييرات فى القيمة اللونية لدرجات الأبيض والأسود أو الألوان ، وذلك إلى جانب فتح المجال للوصول إلى سهولة الأداء وتحقيق الشكل .

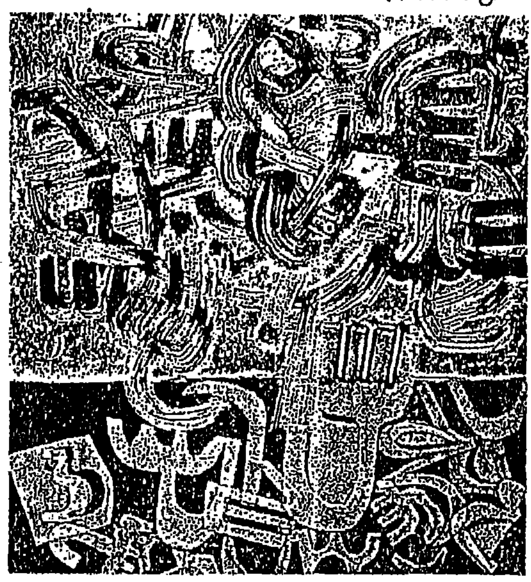
ومن بين هذه الاتجاهات وأهمها ، الأعمال التى اتجهت نحو التعبير بحس قومى والتزام وطنى تجسد فى التعبيرات المصرية الطابع الذى استوحته من المدرسة المصرية القديمة المتمثلة فى الفن الفرعونى ، فى تناول الموضوعات العديدة التى تمثلت فى اهتمامها بالقضايا المصرية فى مصر وافريقيا ، كما استلهمت الشخصيات الأسطورية من الملاحم الشعبية ، وتنوعت فى استخدام الخامات لتنفيذ العمل الفنى بين اللينوليوم والليثوجراف والسلك سكرين وغيرها ، تلك التى عرضنا لها فى أعمال الفنان "كمال أمين " وشاهدناها فى أعمال فنانين كأمثال "مريم عبد العليم" وغيرها .. كذلك الواقعية وقوة الخط المحفوروالمرسوم فى أعمال "الحسين فوزى" وغيره من الأجيال المتعاقبة ، الذين اتسمت أعمالهم بالانتقال ما بين المراحل الواقعية والتعبيرية البسيطة إلى مرحلة التكوين المسطح ذى البعدين مثل الفنانة "مريم عبد العليم " (ولدت ١٩٣٠) التى تبدو عناصر العمل عندها مسطحة وفى قالب تجريدى داخل الإطار العام للوحة مكونة من خلال الخطوط نسيجا عضويا واحدا ممتزجا بخلفية اللوحة ، كما أنها عمدت على البساطة والاختزال والإيجاز لعناصر الموضوع للصعود بالمضمون الأدبى والمعالجة التشكيلية إلى أعلى مرحلة الدرامية ، فعمدت على تناول عنصر واحد فى ثقة وتمكن مع الاهتمام بدقائق هذا العنصر ، ويتضح ذلك فى لوحة "الكرسى" (شكل رقم ١١٧) والمنفذ بطريقة الحفر البارز والغائر على الزنك باستعمال التحسيس الضوئى ، حيث تناولت قطاعا لكرسى باللون الأسود على خلفية من اللون الأحمر ، كما نلاحظ الاهتمام بأنسجة هذا العنصر متمثلة فى خطوطه المضفرة والمطبوعة باللون الذهبى وكشفت عن شروخ وتشققات الكرسى العتيق .

وفى هذا المجال تُعد أعمال "عمر النجدى" (ولد ١٩٣٠) فى فن الجرافيك صدى لأعماله التصويرية التى اتسمت بالتجريدية المتطرفة المعالجة بأسلوب بنائى يظهر مدى تأثره بالفن المصرى القديم واستفادته منه فى توظيف الخطوط ودمجها بالمساحات المختلفة محققا بذلك رؤية مغايرة للواقع التسجيلى رؤية تعتمد على الخطوط المجردة فى التكوين ، معبرا عن الفكرة التكوينية التى يريدها ، إذ تخلص من الشكل التقليدى والتشخيص الواقعى ، حيث استعمل الخطوط بديناميكية أكثر على مسطح اللوحة مُحدثاً تناغماً وانسجاماً ناجحين نتيجة تحول الشخوص إلى مساحات وخطوط مجردة ، وفى بعضها عالج الشخوص والخطوط فى التكوين بما يقترب من وضع العناصر الزخرفية فى السجادة العربية ، ويتضح ذلك خلال لوحته "تشكيلات خطية" (شكل رقم ١١٨) والمنفذة عام ١٩٩٥بطريقة الطباعة الغائرة على المعدن والمتأثر فيها "بخدوش"



الشكل رقم (١١٧)

مريم عبد العليم : الكرسى ، طباعة بارزة وغائرة على المعدن ، ١٩٧١.



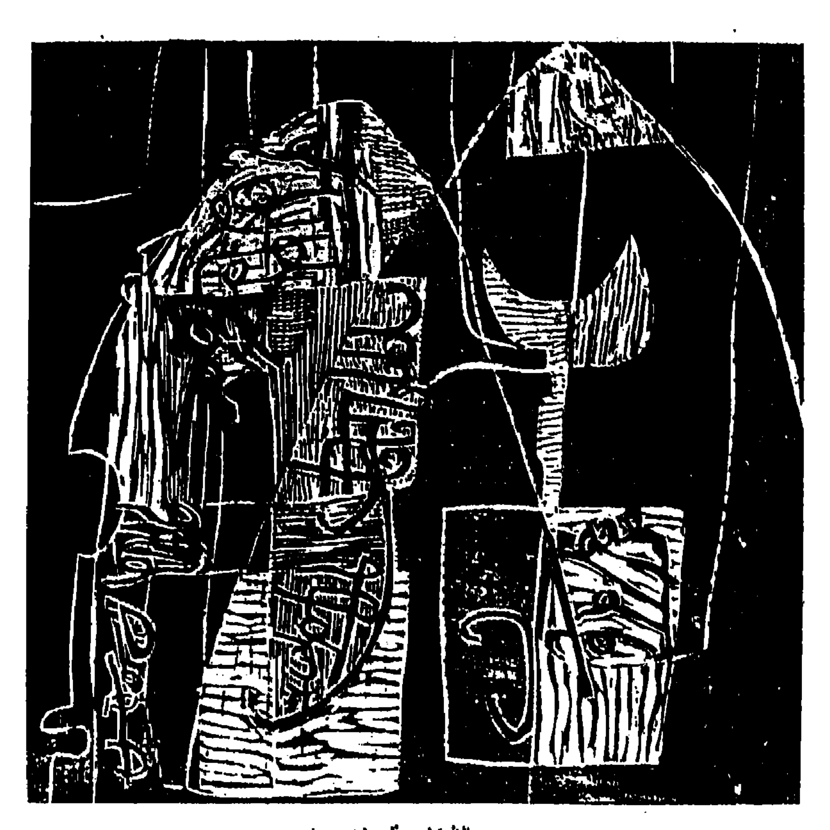
الشكل رقم (١١٨)

عمر النجدى : تشكيلات خطية ، طباعة غائرة على المعدن.

الحوائط القديمة الجدرايات الغير منتظمة الملمس ، فتتدفق العناصر بانفعال نفسى محققة البنائية الفنية غير المرتبطة بالبيئة والتراث.

كما استعمل كثير من الفنانين الخط العربى بأسلوب خاص لبناء تكوين متآلف من الحروف المتنوعة ، ملتوية أو متماوجة أو مستطيلة أحيانا ، ومتحركة إلى أعلى وإلى أسفل ، صانعة من الحروف أمواجا تشبه أمواج البحر ، وهذا اتجاها عاما ظهر فى منتصف هذا القرن ومازالت نتائجه تتدفق بعيدا عن التشخيص من أمثال أعمال الفنانين "حسين الجبالى" (ولد ١٩٣٤) (شكل رقم ١١٩) ، و"محمود عبدالله" (ولد ١٩٣٦) (شكل رقم ١٢٠) و"سعد حداية" (ولد١٩٣٧) الذى لم يكن الخط عنده عنصراً هاماً أساسياً دائماً مكملاً فى اللوحة التى نفذت بالحفر الغائر الملون بألوان قريبة من الروح الشعبية (شكل رقم ١٢١) ، وأصبح هذا الاتجاه فى كثير من أعمال الفنانين معبرا عن الحرف قيمة تخدم الشكلين : المعمارى أو البنائى للتكوين الهندسى الذى يتجه نحو التجريد ذى التلقائية وبُعداً رمزياً عميقاً ، مليئاً بالتراكيب العقلية والتلقائية ذات القوام الفلسفى ، وساعد على ذلك استخدام هؤلاء لأدوات الحفر التى أصبح بإمكانها إعطاء تأثيرات مختلفة معتمدا على تطورها ، فاستطاع الحصول على تأثيرات مستحدثة ، حيث تتم مشاهدة الخط الجميل المحفور الأبيض ، وكأنه يبدو من الظلام ، أو الخط الأسود وكأن يسبح فى تشكيلات عبر ورقة الطباعة .

ونجد فنانين آخرين قد اهتموا بالتكثيفات الخطية والتناغمات المساحية عنصرا هاماً قائماً بذاته من أمثال أعمال الفنان "سعيد العدوى" (١٩٣٨-١٩٧٣) (شكل رقم ١٢٢) وهى المنفذة بطريقة الطباعة البارزة على اللينوليوم ، نجد أن اللوحة عنده حشد "للموتيفات" الصغيرة والجزئيات فى بنائية ناجحة لها قوانينها المتميزة ، واعتمد فيها على الخطوط المنحنية والدائرية فى كل خلفية العمل ، وتمتع بنظره وبطابعها والأدوات الشعبية وأكثر تأثرا بتلقائية الفن الشعبى ورسوم الأطفال والفنون الشرقية القديمة وما تحتوى عليه من علاقات خطية بغرض إعادة صياغة العناصر العضوية وذلك على عكس اعمال "فتحى أحمد" (ولد ١٩٣٩) الذى اعتمد فى أعماله المطبوعة اعتمادا اساسيا على الخط خلال مراحله الفنية المختلفة بدءا من الأعمال النسجيلية بمعالجته للأعمال المطبوعة بالحفر البارز باللونين الأبيض والأسود ، فجاءت أعمال تلك الفترة انعكاسا للحماس الوطنى والشعور القومى واتسمت بالرمزية التعبيرية مثل لوحته "مأساة لبنان" (شكل رقم ١٢٣) و"الفرار من الموت" (شكل رقم ١٢٤) ، حيث اهتم بالرموز إلى جانب اهتمامه بالتبسيط الشكلى ، ثم اتجه إلى التجريدية ذات الحس التلقائى المتأرجح بين السريالية والتعبيرية ، وفيها بدت الخطوط الهندسية العريضة تتناغم فى التكوين خلال سطح اللوحة متجاورة مع الشخوص ، ثم عمد الفنان إلى الرجوع للتراث القومى الفرعونى فى محاولة



الشكل رقم (١١٩)

حسين الجبالى : سيمفونية الخط ، طباعة بـارزة ملونـة مـن سطح خشبى (٥٠ × ٧٠سم) .



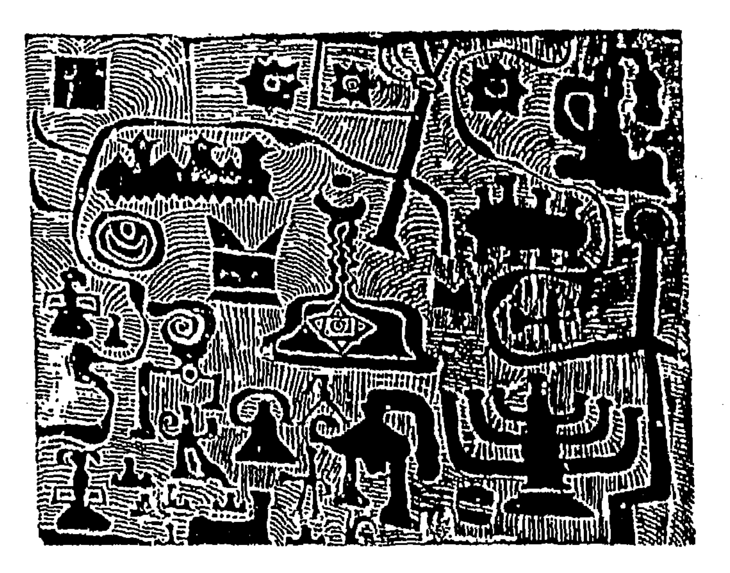
الشكل رقم (١٢٠)

محمود عبد الله : تكوين ، حفر غائر على المعدن ١٩٨٠.



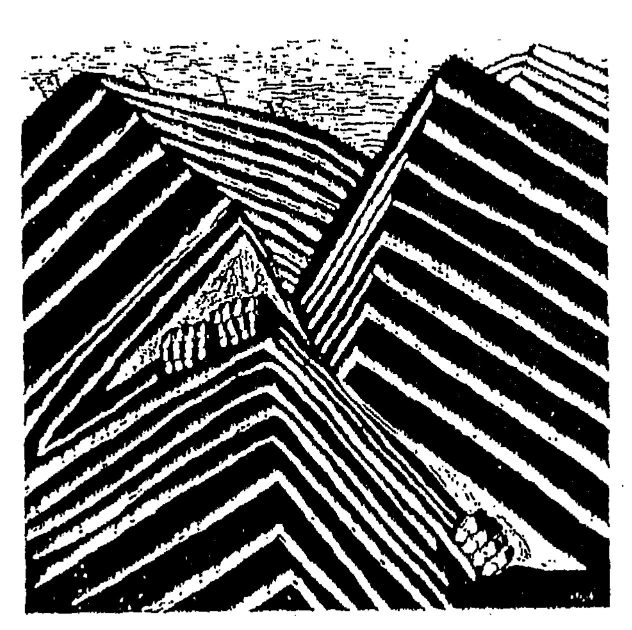
الشكل رقم (١٢١)

سعيد حدايه : تكوين حفر غائر ملون على المعدن (٣٥×٥٥سم) ، ١٩٨٤.



الشكل رقم (١٢٢)

سعيد العدوى : تكوين ، حفر بارز على اللينوليم .



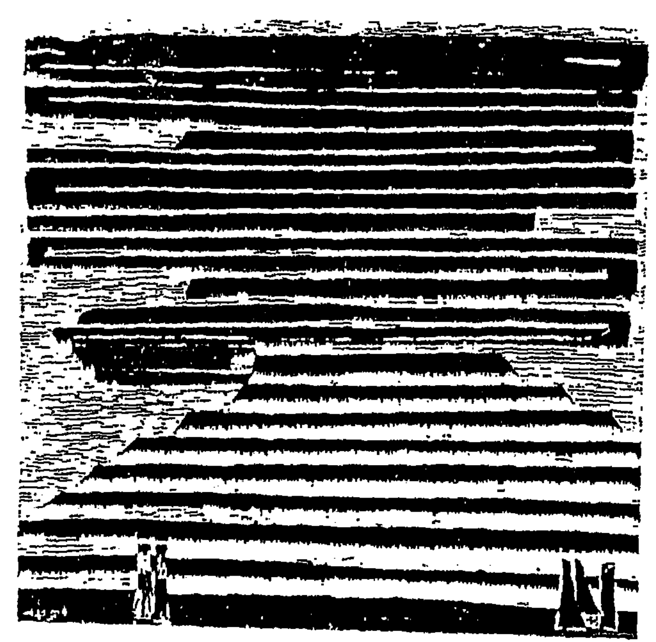
الشكل رقم (١٢٣)

فتحى أحمد : مأساة لبنان ، طباعة بارزة من سطح خشبى (١٠٠ × ١٠٠سم) ، ١٩٨٤.



الشكل رقم (١٢٤)

فتحى أحمد : الفرار من الموت ، طباعة بارزة من سطح خشبى (١٠٠×١٠٠سم) ١٩٨٧.



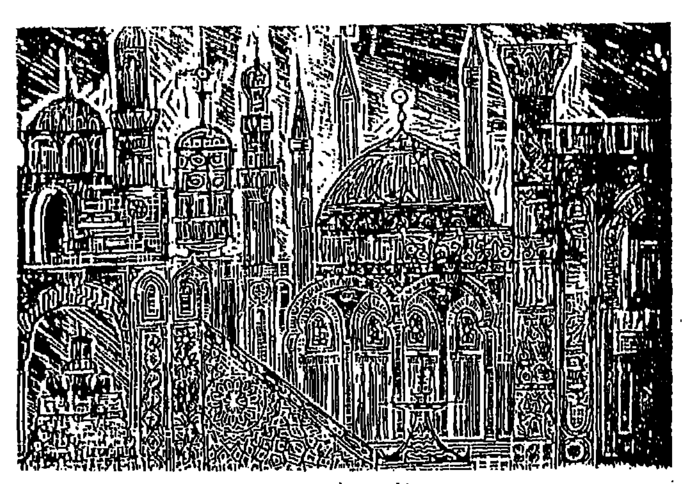
الشكل رقم (١٢٥)

فتحى أحمد : مشهد أفقى للهرم ، طباعة بارزة من سطح خشبى (١٠٠ × ١٠٠سم) ، ١٩٨٧.

لتأكيد الشخصية المصرية فى أعماله وصور خلالها عدداً من الأعمال منها "مشهد أفقى للهرم" (شكل رقم ١٢٥) والمنفذ بطريقة الطباعة البارزة من سطح خشبى حيث الخطوط الأفقية المتناغمة فى التكوين والمتأرجحة خلال المساحة ، وتشبه المساحات السوداء بتناغمها مع المساحة الفاتحة السلالم الموسيقية فى إيقاعات درامية محققة هدف الفنان من هذا العمل الفنى .

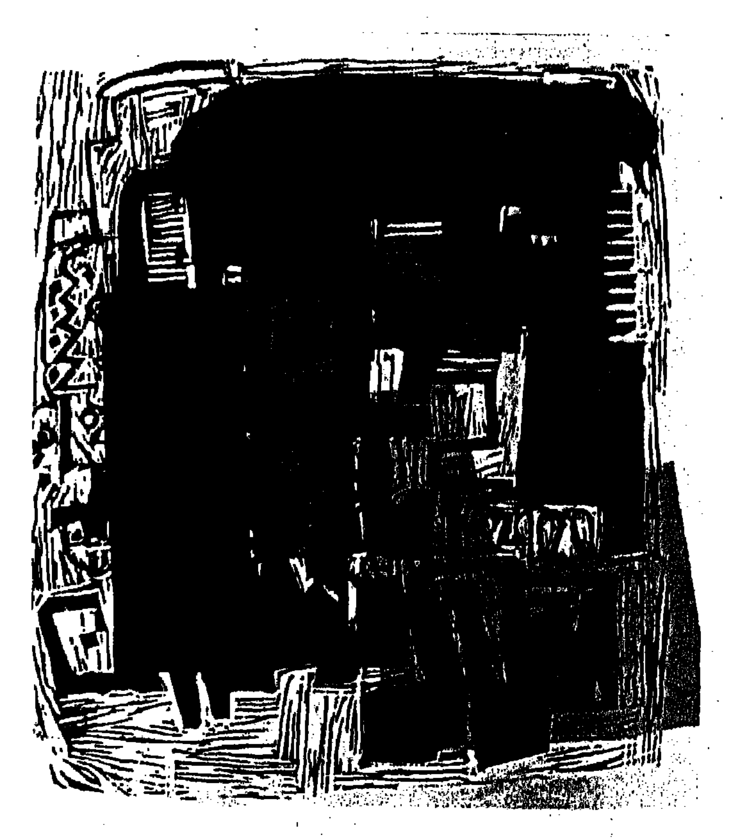
ونلاحظ فى أعماله توظيفه للشكل بإيقاعات مختلفة للإيهام بالحركة والسكون والتلاقى والتنافر والتبادل والتوافق لتصنع عالماً متناغماً برغم مما ينطوى عليه من مأساة ، وما يحمله من ثورة إنسانية ضد شراسة العصر ، فتنصهر أشكال الشخوص داخل تراكيب وايقاعات غنية الإيهام بالحركات فنجد أحياناً الشكل ، وقد تولد من خط واحد يسير دون انقطاع ، وهذه القدرة نفسها على تكتيل الخط التى مكنت الفنانة "قدرية سليم" (ولدت ١٩٤٠) من تنفيذ لوحاتها على الخشب واللينوليوم بالأبيض والأسود ، إلا أنها ومن خلال الخامة نفسها بدأت تسجيل الأحياء الشعبية القديمة والمناظر الطبيعية بأسلوب واقعى بسيط ، ثم تطورت لتسير فى اتجاه التجريد الهندسى ، وذلك من خلال خطوط أفقية سوداء أفقية ورأسية تحددهما خطوط بيضاء تتعامد وتتوزاى ودوائر مكتملة ، وأخرى غير مكتملة وبدا فيها الانسان غير واضح المعالم ، وتكون الشخوص جزءا أساسياً من التكوين البنائى (شكل رقم ١٢٦) على عكس فنان مثل "صبرى حجازى" (ولد ١٩٤٢) نجد الخط عنده لايؤدى دوراً أساسياً فى اللوحة وإنما خارج تشكيل الوسط والخط هنا أبعد ما يكون ذا مغزى هام ، فهى نتاج سلاح الحفر المستعمل (شكل رقم ١٢٧) وهى السمة التى يشترك فيها معظم فنانى الجرافيك ، ومثلما نرى فى لوحات فنانين أمثال "سهير إبوشادى" (شكل رقم ١٢٨) "سيف الاسلام" (شكل رقم ١٢٩) والمحفور حفرا بارزا على وجه الخصوص ، وعلى عكس أعمال فنان آخر مثل "محمد حازم فتح الله " (ولد ١٩٤٤) التى تتضمن أفكاراً ميتافيزيقية رومانسية من خلال حركات خطوط الأجسام ، فالخط هنا لايرى ، وإنما تتضمنه العناصر العضوية بهدوء (شكل رقم ١٣٠) .

وهناك اتجاه مغاير فى استخدام الخط ، تجسده تلك الشبكة الهندسية التى استخدمها الفنان "أحمد نوار" (ولد ١٩٤٥) بطريقة الرسم بالسن إلى تلك المحفورة بالطرق المتنوعة مقدما فيها ترجمة خطية لدراسة الكتل وتقديم الحلول لخلفياتها ، مما نتج عن اتجاه نحو المزج بين الشكل العضوى ذى الدراسات الخطية من واقع أكاديمى للحصول على البعد الثالث وبين الأشكال الهندسية فى تعبير عن تجربة تقوم على تنظيم الأشكال العضوية داخل إطار هندسى موحد قائم على مربعات متعاكسة مكونة أخرى ، كما تتحرك جزئياتها المركبة منظوريا حتى تتعامد وبقية الجزئيات الثابتة ثم تتطوى مرتدة ، ويحكم هذه التشكيلات نظام هندسى بنائى متحرك ، تتوالد من داخله الأشكال العضوية مندمجة مع الجزئيات الهندسية الناشئة عن تداخل المربعات مع ظهور



الشكل رقم (١٢٦)

قدرية سليم : مناظر اسلامية ، طباعة بارزة على اللينوليم ، ١٩٦٧.



الشكل رقم (١٢٧)

صبرى حجازى : تكوين ، طباعة بارزة مـن سطح خشـبى ١٩٩٧.



الشكل رقم (١٢٨)

سهير أبو شادى : حلم ، طباعة بـارزة مـن سـطح خشـبى ، ١٩٩٧.



الشكل رقم (١٢٩)

سيف الاسلام صقر : إمرأة فى الفراش ، (٣٢ × ٤٢سـم) ، ١٩٩٤.



الشكل رقم (١٣٠)

محمد حازم فتح الله : تكوين ، طباعة غائرة على المعدن .

العنصر العضوى ذى الدراسة الخطية أكثر تفاعلا مع الأشكال التى تحولت إلى خطوط عبرت عن شبكة تعطى معنى الموانع التى تخص أقفاص الطيور (شكل رقم ١٣١) ، وتحولت فى أعمال أخرى إلى خلفية أقرب إلى الزخرفة للعناصر التى عبرت بالفعل عن الطيور ، وتلك الأعمال ذات تعبير مباشر عن العلاقة بين الخط المرسوم والعنصر العضوى وتدخل فى نطاق عدة مذاهب فنية تتقدمها الدادية والسريالية .

وثمة اتجاه آخر قد وضع فى أعمال الفنان "مدحت نصر" (ولد ١٩٤٨) الذى يميل بقدر كبير نحو البساطة مما يتلخص فى استخدام الخط الخارجى المحدد للعناصر الشعبية ورسوم الأطفال (شكل رقم ١٣٢) ، وهى الصفة الهندسية للشبكة التى شارك فى استخدامها الفنان "عوض الله الشيمى" (ولد ١٩٤٩) (شكل رقم ١٣٣) مع استبعاد العنصر العضوى ، الذى لجأ إلى إجراء حوار بين الشكل الدائرى الخارجى ، وبين ما يحتويه من أشكال مربعة ومستطيلة ، وفى أحيان أخرى يشارك الشكل الهرمى فى هذا الحوار الهندسى ، الذى يصوغه الفنان فى اتزان وبلاغة تشكيلية .

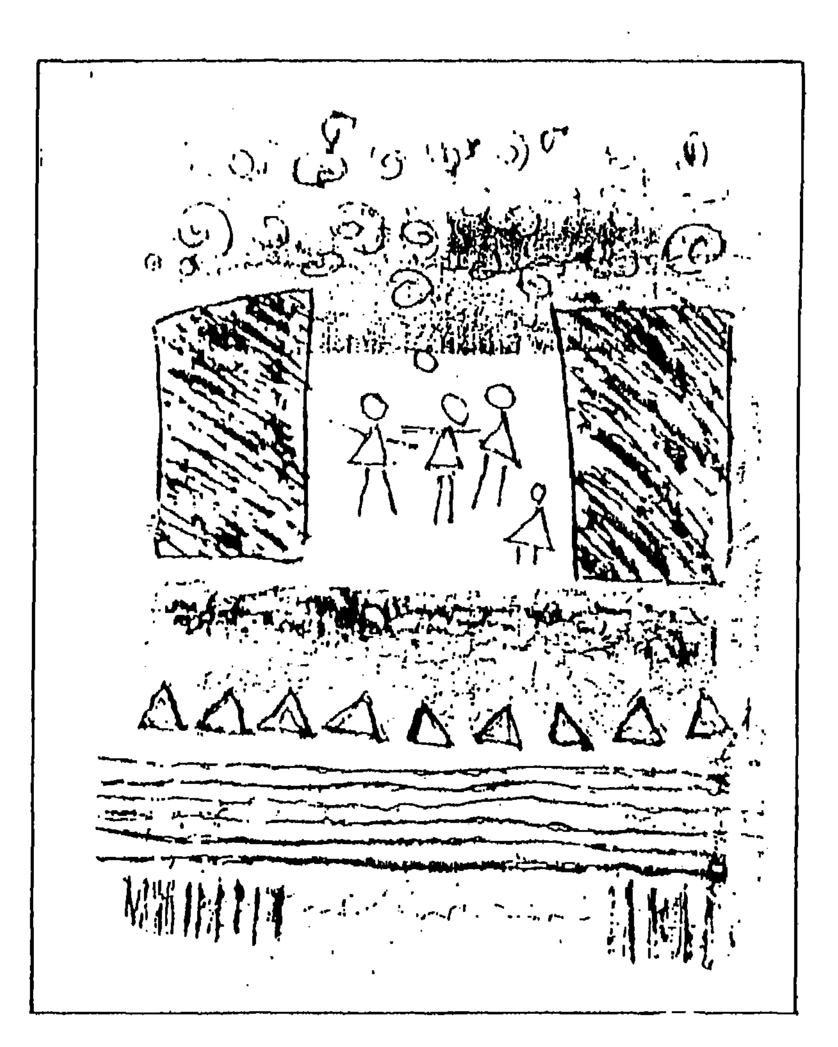
وهناك اتجاه آخر للفنان "محمد جلال عبد الرازق " (ولد ١٩٤٩) تجسد فى لوحته "حرب الخليج " (شكل رقم ١٣٤) بعدما دخلت عامها السابع دون ظهور أية بادرة سلام لحلها (وقتئذ تنفيذ اللوحة) ، حيث يمكن مشاهدة متابعة هذه المأساة فى عرض مسرحى من خلال المبارزة التى اندمج فيها أخوان عبر عنهما بواسطة خطوط متداخلة ومتشابكة لخريطة حركيتهما ، ومن وسط هذه الخطوط الانسيابية السريعة ترتفع يد أحدهما رافعة حمامة السلام إلى أخرى ، فلا ندرى من فيهم يريد السلام ، كذلك الاتجاه فى تشكيل الخطوط نحو الزخرفة المتصلة بالتراث نجده فى لوحة الفنان "على بكير" (ولد ١٩٤٩) (شكل رقم ١٣٥) التى تبدو كأنها خطوط محفورة على باب خشبى أو جدار حجرى إسلامى ، أما الاتجاه نحو خطوط رقيقة يكون الغرض منها هو تظليل الأشكال العضوية بأنواعها والأجسام الأدمية فنجدها فى أعمال ممن استخدموا سن التحبير الرفيع مع الأحبار أو الصبغات الملونة مثلما نرى فى عمل الفنان "صلاح المليجى" (ولد ١٩٥٧) (شكل رقم ١٣٦) أو الفنانين الذين استخدموا سن الأبرة الرفيع للحفر به مباشرة على الأسطح المعدنية (انظر شكل رقم ١٣٧) للفنان "محمد خاطر" (ولد ١٩٥٥).

يمكننا القول بأن استخدام الخط قد اختلف من فنان لآخر ، حسب تناوله له بما يخدم فكرة التكوين ، أو الغرض الذى صيغ من أجله ، كما بدت الفروق فى توظيفه من عمل فنى لآخر شكلاً ومضموناً عند الفنان الواحد حسب الاتجاه الفنى الذى يتبعه فى ظل المدارس والاتجاهات الفنية المعاصرة ، مهما اختلفت التقنيات وتعددت قيمه التشكيلية ، تلك التنوعات التى أثرت بحق فى فن الجرافيك المصرى المعاصر.



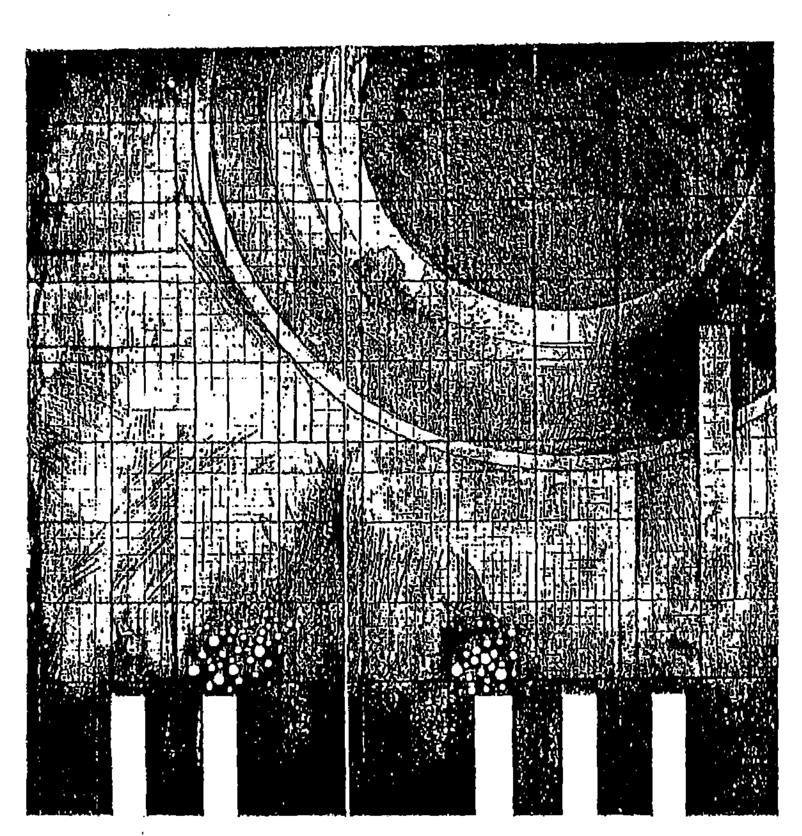
الشكل رقم (١٣١)

أحمد نوار : مجموعة أعمال رسم منفذة بطريقة الاوفست .



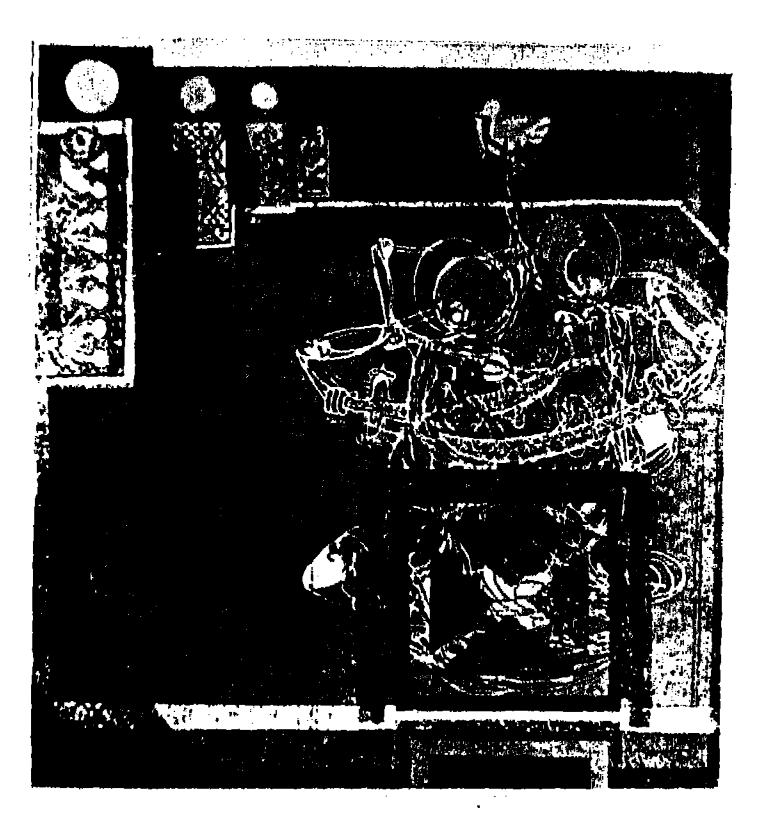
الشكل رقم (١٣٢)

مدحت نصر : تكوين ، طباعة بالشاشة الحريرية ، ١٩٨٨.



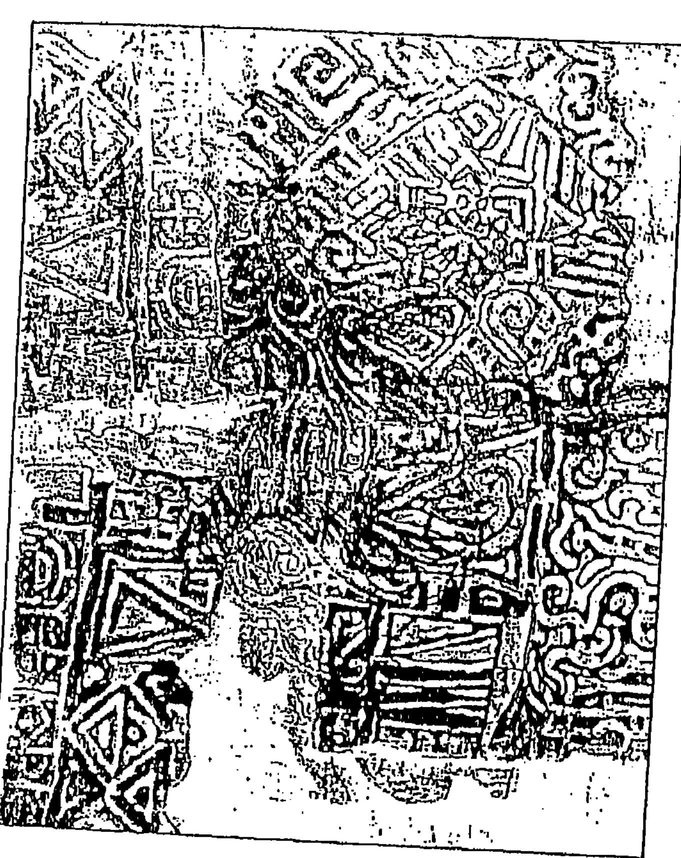
الشكل رقم (١٣٣)

عوض الشيمى : نوافذ شرقية (٥٠ × ٥٠سم) ، ١٩٩٦.



الشكل رقم (١٣٤)

محمد جلال عبد الرازق : تكوين طباعة غائرة على المعدن ١٩٩٦.



الشكل رقم (١٣٥)

علي بكير : بين ثنايا الخطوط والمساحات ، طباعة غائرة على المعدن (٣٥ × ٣٢سم) .



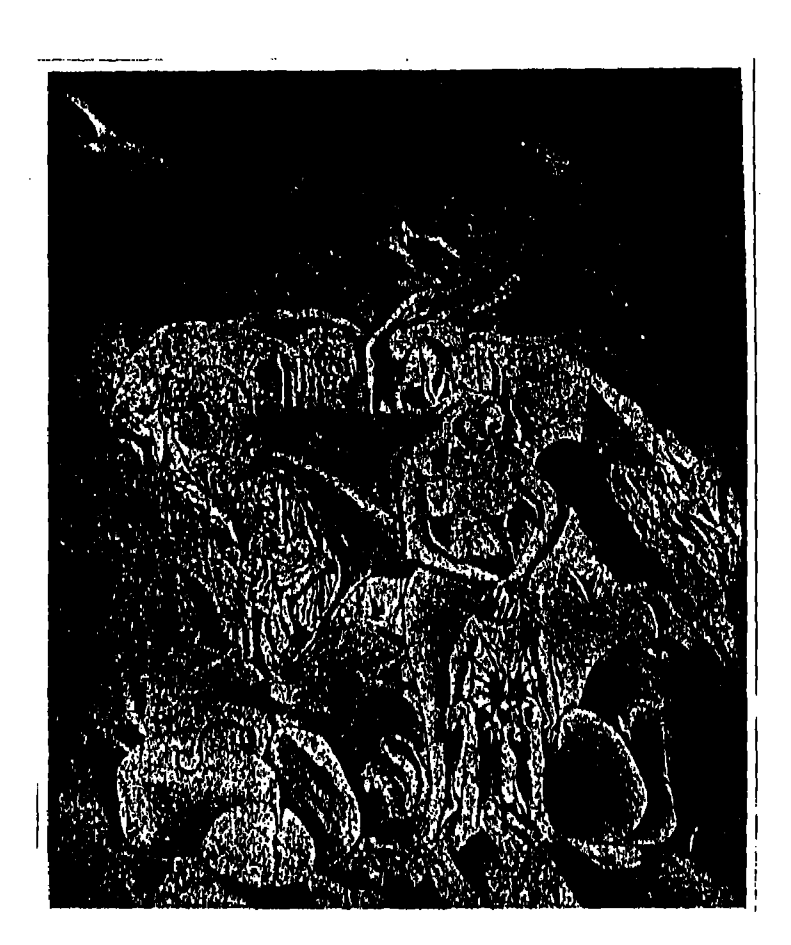
الشكل رقم (١٣٦)

صلاح المليجي : تكوين ، رسم بالأحبار البنية (٥٠ × ٧٠سم) ١٩٩٠.

الفصل السادس

تجربة الباحث





الشكل رقم (١٣٧)

محمد خاطر : تكوين ، حفر مباشر بالأبرة والأزميل على الزنك ، (٣٥ × ٣٠سم) ، ١٩٨٩.



تمهيد :

ان العمل الفنى الأصيل قد يقع تحت طائفة من المؤثرات ، كما أنه لابد من أن تولد بعض التأثيرات المؤثرات ، ولكن من المؤكد أن لكل أثر فنى حقيقى طابعا أصيلا ، وقد لايسهل ارجاعه إلى غيره أو تفسيره بغيره ، بل مهما كان من أمر التأثيرات العديدة التى وقع تحتها ، فإن اختلاف العمل الفنى عن غيره من الأعمال الفنية الأخرى كفيل بأن يجعل منه إنتاجا فريدا يتميز بشخصية فنية قائمة بذاتها ، لذا فالنشاط الفنى الإبداعى للفنان هو تجسيد لأفكاره ودوافعه وتصوراته واتجاهاته وخبراته وتراثه وسمات شخصيته ، ومؤثراته ، خصوصاً فى مراحله الأولى ، فيستطيع الفنان من خلال عمله أن يعكس واقعه ، ويعبر عنه بأسلوبه الخاص ، وقد جاءت تجارب الفنانين مترابطة بروابط مشتركة بدءاً من خلال الشكل الفنى بما يحوى من مضمون معبر عن بيئاتهم ، وانتهاء بالموضوعات والأفكار الإنسانية التى تعكس الرؤية الذاتية للفنان تجاه ما يتناول .

وتحقيق الشخصية الفنية بالعمل الفنى لابد له من مرجعية تتمثل فى المنابع الأولى والتراث الحضارى واستلهام كامل للبيئة بمختلف مظاهرها وما تحمله فى طياتها من أحداث ، لينهل من كنوزها الفنية الزاخرة المليئة بالقيم الجمالية والإبداعية ، ومن هنا يكون ارتباط عمله المعاصر بتراثه الحضارى وبيئته .

ففى فنون الجرافيك نلاحظ تعدد مصادر الإلهام للفنانين ، فمنهم من اتجه إلى تسجيل الواقع بالمظاهر المختلفة من عادات وتقاليد ومناظر طبيعية ، وإبراز صورة كاملة للحياة اليومية بصورة واقعية ، ومنهم من ارتبط بقضايا الإنسان ومشكلاته محققين بذلك بُعداً انسانياً وعالماً خاصاً فى صياغة تشكيلية للوصول بالعمل إلى أرقى درجات الجمع بين الأصالة والمعاصرة ، ومنهم من اتجه بفنه من خلال عنصر الخط الهام نحو التعبير شكلا وموضوعا ، وعندالحديث تحليلا عن أعمال (الباحث) بوصفها مرتبطة بموضوع البحث ، يمكن أن نقسمها إلى ثلاثة مراحل هامة هى :-

أ- المرحلة الأولى :

قام الباحث خلال تلك المرحلة بتنفيذ مجموعة من الأعمال الطباعية ، فى أثناء دراسته فى الكلية فى الفترة من (١٩٩٣ : ١٩٩٤) ، مهتما فى هذه الأعمال بالبيئة المصرية وارتباطها بالتراث الحضارى ، مستفيدا فى ذلك من فنانى الجرافيك المصريين : فى مقدمتهم الفنانون "الحسين فوزى" ، وفتحى أحمد ، وقدرية سليم" ، وغيرهم ، ومعظم أعمال تلك المرحلة نفذت بطريقة الحفر البارز على الخشب باللونين الأبيض والأسود والبعض الآخر بالألوان .

وقد حاول الباحث استغلال إمكانيات خامة (الخشب) لصياغة معظم أعمال هذه المرحلة التى اتسمت بالتكوين الفنى وما يتضمنه من عناصر ومفردات تشكيلية ، مستفيداً فيها من أنواع الخطوط المختلفة لإبراز قيمتها الجمالية والتشكيلية التى تميزت بالبناء الشكلى والحس التعبيرى ، محققاً الإيقاع فى العمل الفنى.

وقد لجأ الباحث فى معظم أعمال تلك المرحلة إلى تركيز فكرته باستخدام الدرجات اللونية المحددة ، ففى مجموعة الأعمال المنفذة بالأبيض والاسود بدت كيفية إبراز الباحث لعنصرى الإضاءة والظلال ، وما بينهما من درجات وسيطة ، حيث استعان بضرب من التباين الواضح بين كل من الفاتح والقاتم (أنظر اشكال رقم ١٣٨ ، ١٣٩ ، ١٤٠ ، ١٤١).

أما فى الأعمال الجرافيكية التى نفذت بالألوان المختلفة ، فقد حاول الباحث تكثيف مفرداته ، محققاً من خلالها البعد الزمنى ، فظهر تناسق الشكل العضوى والهندسى والألوان المتباينة والعمق الفراغى مما أدى فى النهاية إلى تأكيد (الوحدة الفنية) و(التأثير الدرامى) باستخدام الإضاءة والظلال (أنظر الشكل رقم ١٤٢).

ب- المرحلة الثانية :

شملت هذه المرحلة مجموعة من الأعمال الفنية المطبوعة فى الفترة (١٩٩٥ : ١٩٩٧) وقد تميزت بالتأثير بالتراث الحضارى المصرى القديم ، وما يتضمنه من كتابات هيروغليفية بأسلوب اتسم "بالتجريدية الطبيعية Abst. Naturalism" ، "والتجريدية التعبيرية Abst. Expressionism " ، فجاءت معظمها معايشة (واقعية) لظروف (الإنسان البسيط) وما يعانيه من مشكلات تتمثل دورة الحياة وما تحمله من واقع درامى متنوعة بين آماله وأحلامه وتطلعاته .

وقد نُفذت بعض أعمال تلك المرحلة باللونين "الأبيض والأسود " وبعضها الآخر بالألوان المختلفة وتميزت معظمها بالبساطة ، حيث يميل الباحث إلى إظهار التكوين ، وما يشمله من عناصر تشكيلية وما يتبعه من تنوع فى تناول الخطوط المختلفة ، وما تحويه من مضامين جمالية وتعبيرية حيث اعتمد بعضها على الخطوط (المنحنية) و(اللّينة) ، فى الوقت الذى بدت فى البعض الآخر الاستفادة من (الخطوط الوهمية) واحيانا (الخطوط الخارجية) ، كما ظهر (خط الجمال) وما يحمله من (توازن ذاتى) ، وكذلك (خط الأرض) ولما له من أهمية فى (ربط المساحات) و(ترتيب العناصر) فى مستويات أفقية ، وكذلك (خط الأفق) وما يثيره من احاسيس (بالبعد الثالث) فى العمل الفنى (أنظر اشكال رقم ١٤٣ : ١٤٩).

أما (المساحات) فقد ظهرت فى (تكوينات تشكيلية هندسية) من حيث بناؤها الشكلى الذى بدا تارة فى اتجاهات (رأسية هرمية) ، وتارة أخرى أخذت (شكلا أفقيا) ، أكدت اتساع الرؤية

للموضوع المتناول ، أما عنصر (الفراغ) فظهر فى معظم اللوحات مبيناً للعناصر والمفردات التى يستخدمها الباحث فى صياغاته التشكيلية (أنظر شكل رقم ١٥٠ ، ١٥١) .

كما تميزت الأعمال المطبوعة بالألوان فى تلك المرحلة بالبساطة اللونية ، والاعتماد فى الكثير منها على "الشفافية اللونية" التى قد ينتج عنها لون جديد نتيجة مزج لونى التصميم .

جـ- المرحلة الثالثة :-

احتوت هذه المرحلة على أعمال منفذة من خلال "الكمبيوترجرافيك Computer graphic " (IBM) ، بواسطة برنامج 'Paint Shop" بإمكانياته المتعددة فى التعامل مع (الخطوط) بتدرجاتها وإمكانية تحريكها عبر مسطح (العمل الفنى) ، وهو الشئ الذى يثير دافع الفنان التشكيلى للاستفادة من مثل تلك (البرامج الجرافيكية) فى مجالات الضوء والحركة ليخوض فى عمل تشكيلات وأعمال تتميز بالإدراك والحركة ، بل أصبح دور الفنان فى بعض الأحيان مقصورا على (رسم الشكل) العام للفكرة ، ويتولى الجهاز ترجمتها وتحويلها إلى (عمل فنى) من خلال هذا (الوسيط) بقدراته المتفوقة والسريعة ، حيث يضيف الفنان إلى تلك الأعمال مفهومه وخبراته بهدف تقديم (رؤية تشكيلية) جديدة ، فأصبح (التجريب) سمة من سمات هذا العصر فى كثير من المجالات ، ومنها المجال الفنى حيث أصبح حافزا للعمل بجانب (فلسفة العصر) و(ثقافته) المعاصرة ، فلم تعد (الرؤية) هى الوسيلة للاستمتاع الفنى ، بل أصبحت (الحواس) كلها تتكامل بفاعلية أكبر .

إن الكمبيوتر Computer أصبح شيئا اساسيا يتداخل معنا فى حياتنا المعاصرة يوما بعد يوم لما له من دور فى انجاز الأعمال الفنية فى أقل وقت ، وبأفضل النتائج ، فكانت له الصدارة فى مجال الإبداع أيضا ، حيث فرض نفسه أداة معاصرة ، إضافة لوسائط الإبداع التشكيلى التقليدى التى احتواها بداخله "كالقلم والفرشاه والأاون والملامس ... وغيرها " ، واتاح لها توظيفاً تقنياً عالى القيمة ، وهو الأمر الذى انعكس أثره على (الانتاج الفنى) ، ووضعه فى (أطر بصرية) و(جمالية) لم تكن متوفرة من قبل .

وقد مرت تلك المرحلة لدى الباحث بالعديد من الخطوات ، فعند فتح الجهاز من "المحث :C" نقوم بكتابة "Win" للدخول فى برنامج (النوافذ) "Windows" ، نختار "ايقونة" "Paint Shop" ، ثم نقوم بالضغط مرتين متتالتين بسرعة على الزر الأيسر للفأرة "Mouse" لفتح برنامج "Paint Shop" ، فتظهر أمامنا نافذة مفتوحة للبرنامج من شريط القوائم نختار "ملف File" ونقوم بالضغط مرة واحدة على الزر الأيسر للفأرة من القائمة المنسدلة من قائمة "File" نختار جديد "New" ، وذالك لفتح ملف لصورة جديدة ، يقوم البرنامج بإظهار صندوق حوار بعنوان "New

Image" ، وعن طريق هذا الصندوق نتحكم فى أبعاد الصور من حيث الطول والعرض والألوان المستخدمة وهى إما لونان هما : "الأبيض والأسود" أو ستة عشر لونا " أو مائتان وستة وخمسون لوناً" ، أو ١٦,٧ مليون لون ، وبعد اختيار الطول والعرض والألوان للصورة المراد تنفيذها نقوم بالضغط على مفتاح "موافق Ok" ، ويقوم البرنامج بفتح ملف جديد لنقوم بتنفيذ (الصورة) من خلاله ، وبعد ذلك نختار من قائمة "Paint" (لوحة الأدوات) الأداة المناسبة للرسم سواء كانت فرشاة أم قلم تحبير أم طباشير أم فحم أم قلم رصاص .. إلخ ، أو بعض الأشكال الجاهزة كالمربع والمستطيل والخط المستقيم والخط المنحنى .

وبعد اختيار الأداة نقوم باختيار اللون الذى نرسم به وذلك بالضغط ضغطتين متتاليتين على الزر الأيسر للفأرة ونحن نشير إلى اللون الموجود فى القائمة "Select" ، ثم ننتقل بالأداة إلى لوحة الرسم ، ونقوم برسم الشكل المراد تنفيذه ، وبعد الانتهاء من رسم اللوحة بالعناصر والألوان نقوم بحفظها على القرص الصلب "Hard Disck " أو تخزينها على قرص مرن "Floppy Disck" عن طريق اتباع الخطوات التالية :

١-نقوم بالضغط على الزر الأيسر للفأرة بعد الاشارة إلى كلمة "File" فى شريط القوائم من القائمة المنسدلة من قائمة "File" .

٢- نقوم باختيار "Save as" فيظهر صندوق حوار ، ويطلب إدخال اسم لهذه الصورة

٣- نقوم باختيار أى اسم يشترط الا يزيد عن ثمانية أحرف لاتوجد بينها مسافات فارغة .

٤- نقوم بالضغط على مفتاح "موافق Ok" فيقوم الجهاز بحفظ هذه الصورة ، ولعل صورة أخرى نقوم بتنفيذ نفس الخطوط السابقة نفسها . وذلك لفتح صورة تم عملها من قبل .

٥- نقوم بعمل الآتى من قائمة "File" : نختار فتح "Open" فيظهر صندوق حوار يطلب اسم الصورة ، ونقوم بكتابة اسم الصورة ، ثم نضغط على مفتاح "موافق Ok" .

ولإغلاق البرنامج نقوم بعمل الآتى : من قائمة "File" نختار "خروج Exit" ، ونضغط على الزر الأيسر للفأرة مرة واحدة فيتم غلق البرنامج .

ويحتوى البرنامج على بعض (التأثيرات) التى تمثل إضافة الظلال وتحويل (الصور الملونة) إلى أبيض وأسود ودرجاته ، ويمكن من خلاله التحكم فى درجات الفاتح والقاتم وملامس السطوح المختلفة من حيث النعومة والخشونة ، كما يمكن إضافة الظلال وتغيير درجات اللون ، ويمكن تكبير الأشكال وتصغيرها ولفها وعكسها وعمل أكثر من نسخة للشكل نفسه بألوان مختلفة مثلما نرى فى (شكل رقم ١٥٨ ، ١٥٩).

ويمكن قص أجزاء من الصورة وإزالتها أو وضعها فى أماكن أخرى ويمكن الحصول على الصورة السالبة للشكل "Negative Image" ويمكن التحكم فى سمك الأداة سواء كانت طباشيراً أم فحماً أم قلماً .. الخ ، ويمكن تكبير العمل أو تصغيره بالعدسة "Zoom".

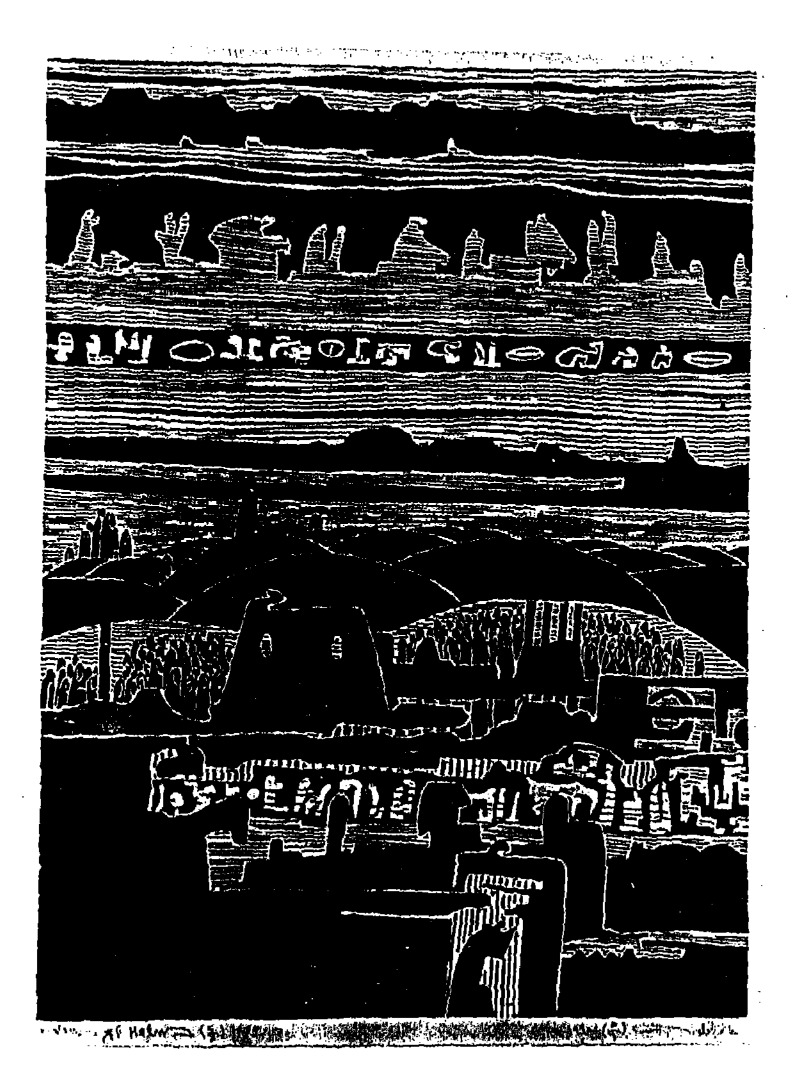
ويمكن طباعة الصورة المنفذة عن طريق قائمة File ونختار من القائمة المنسدلة "طباعة Print" يظهر صندوق حوار يسأل عن دقة الطباعة وجودتها فنقوم بوضع رقم يوضح الدقة المطلوبة فمثلا "٣٦٠ D P I" ([1]هذا الرقم يوضح أننا نريد الدقة ٣٦٠ نقطة "Dot" فى البوصة "Inch" ، وكلما زاد هذا الرقم كلما زادت دقة وجودة الطباعة ، ثم يسأل عن عدد النسخ المطلوبة فنقوم بتحديد العدد المطلوب ، ثم نضغط على مفتاح "موافق Ok" فيقوم الجهاز بطباعة هذه الصور بالعدد المحدد للنسخ .

ومن هنا فقد اعتمدت التجربة الخاصة بالباحث والمنفذة من خلال "الكمبيوتر Computer" على قدراته وإمكانياته غير المحدودة فى التخزين وتقديم البدائل وعمل صياغات لانهائية يمكن الاستفادة منها فى بناء العمل الفنى الواحد ، والتنوع اللانهائى من حيث استخدام الحذف والإضافة وتغيير الألوان والدرجات اللونية والخطوط وملامس الأشكال والأرضيات ، والمونتاج بين عناصر العمل الفنى الواحد ، ووضعها أطراً بصرية متعددة بالإضافة إلى الدقة الشديدة فى صياغة الأشكال ، كما أمكن استخدام (الذاكرة) فى استرجاع أعمال سبق تخزينها ، واختيار بعض الأشكال منها فى بناء عمل فنى جديد ، فكانت بعض التكوينات تتراكب بشفافية وتتداخل مع بعضها مظهرة فى بعض الأحيان شبكة من الخطوط والألوان ، وأحياناً تلغى بعض المساحات البينية ، فيبرز عدد من التراكيب والبناءات المتوالدة الجمالية للموضوع الواحد ، هذا بالإضافة لإمكانية طبع كل هذه التكوينات والمقارنة فيما بينها ، والاحتفاظ بها مسجلة لإعادة طباعتها عند الحاجة .

ومن هنا كان التركيز على استخدام (الخطوط) فى تلك المرحلة من خلال الأعمال الفنية المنفذة بالكمبيوتر وعلاقات بعضها مع البعض الأخر باختلاف أنواعها وألوانها (أنظر الأشكال من رقم ١٥٢ : ١٥٧) ، و(الأشكال من رقم ١٦٠ : ١٦٣) .

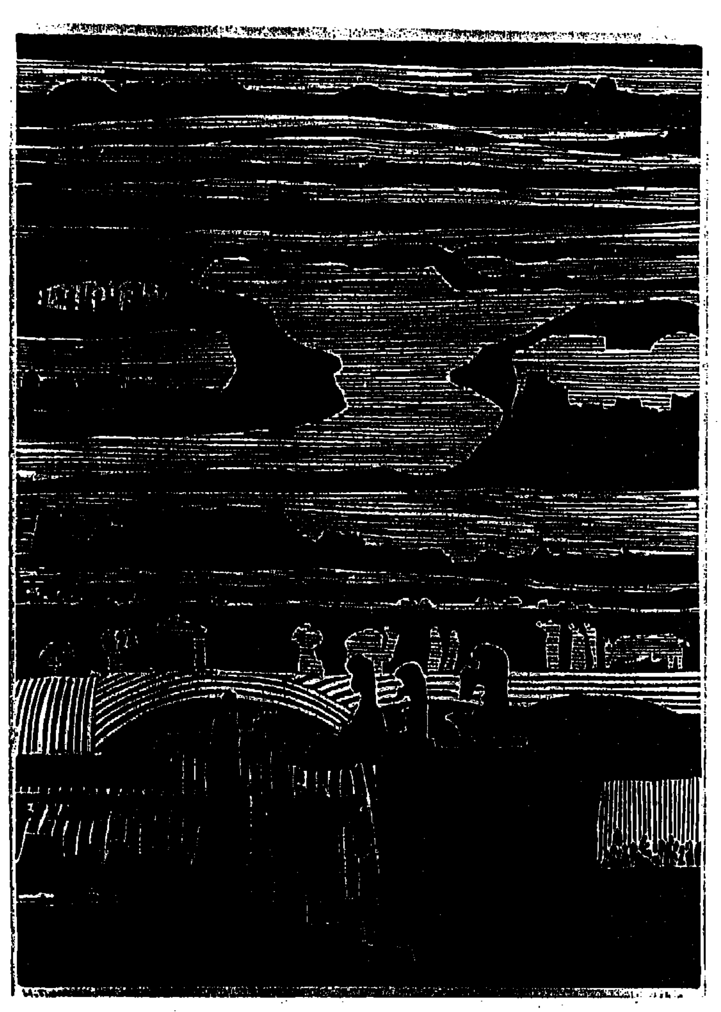
---

(١) Dot Per Inch وهى تعنى نقطة فى البوصة .



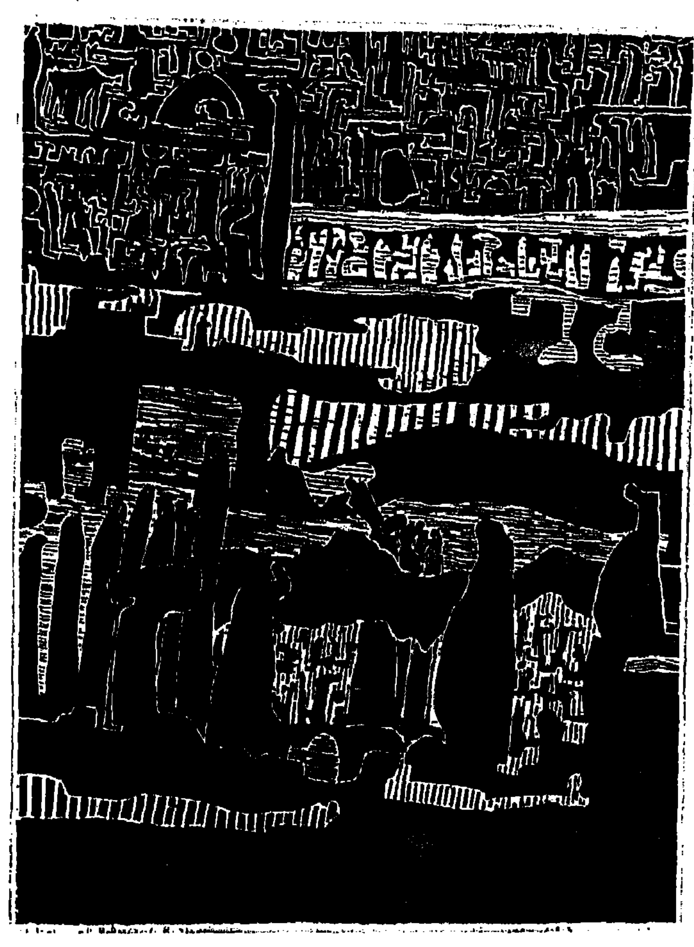
الشكل رقم (١٣٨)

الباحث : تكوين ، حفر خشبى (٣٢ × ٤٥سم) ، ١٩٩٣.



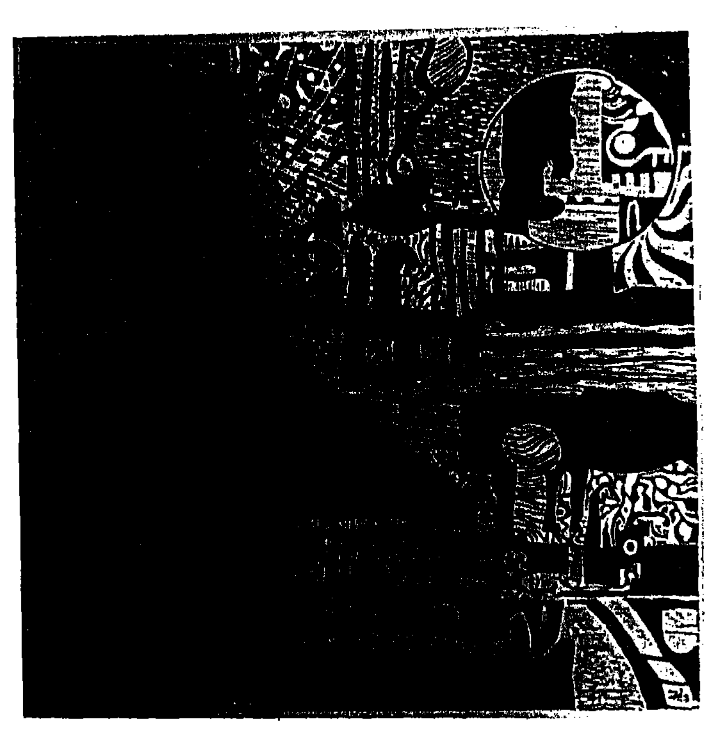
الشكل رقم (١٣٩)

الباحث : تكوين ، حفر خشبى (٣٢ × ٤٥سم) ، ١٩٩٣.



الشكل رقم (١٤٠)

الباحث : تكوين ، حفر خشبى (٣٢ × ٤٥سم) ، ١٩٩٤.



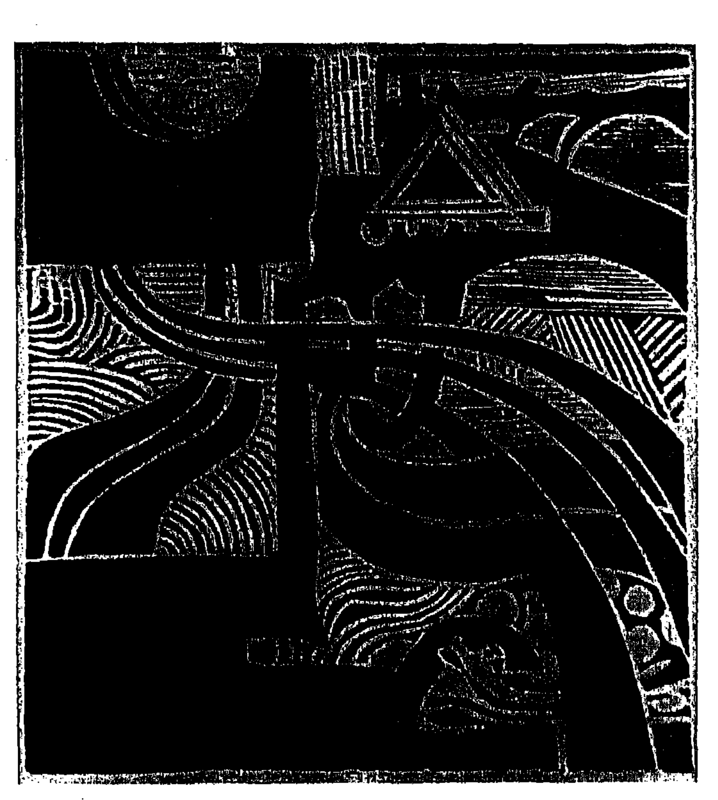
الشكل رقم (١٤١)

الباحث : تكوين ، حفر خشبى (٦٠× ٦٠سم) ، ١٩٩٤.



الشكل رقم (١٤٢)

الباحث : تكوين ، حفر خشبى ملون (٣٢ × ٤٥سم) ، ١٩٩٤.

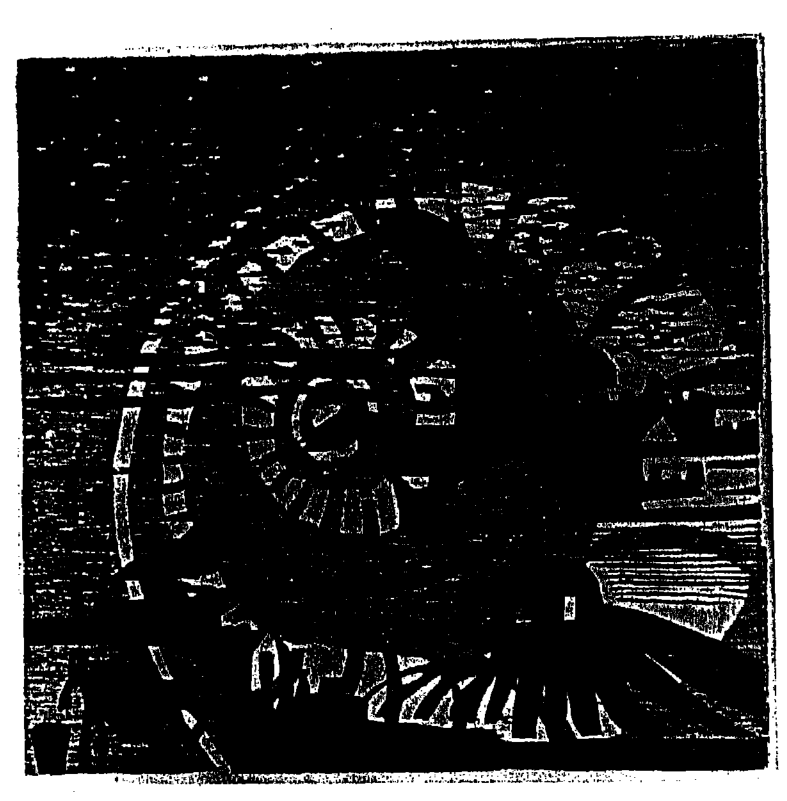


الشكل رقم (١٤٣)

الباحث : تكوين ، حفر خشبى (١٣ × ٢٢سم) ، ١٩٩٥.

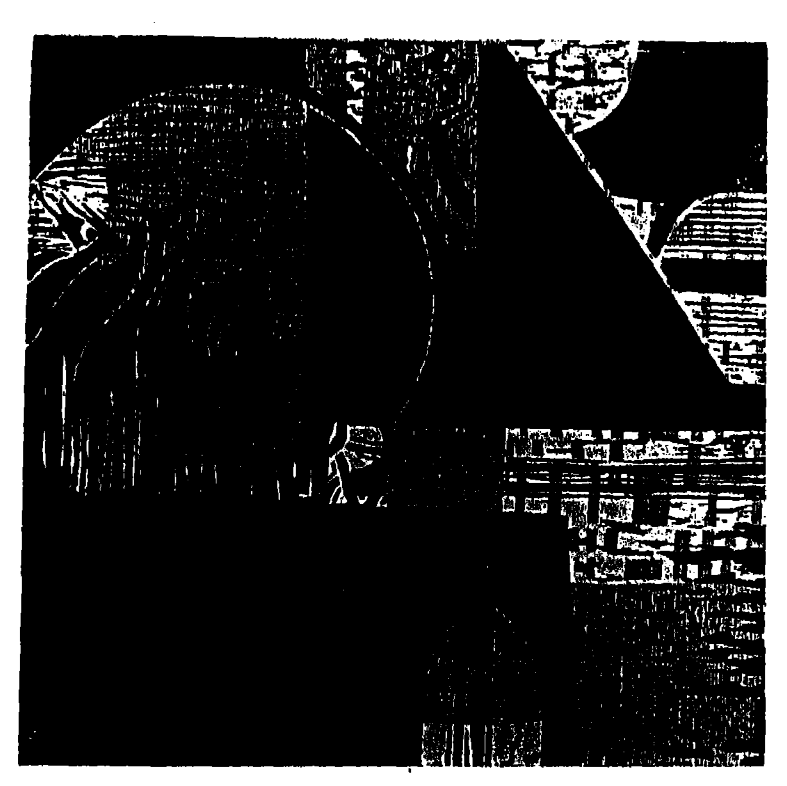


الشكل رقم (١٤٤)
الباحث : تكوين ، حفر خشبى (١٣ × ٢٢سم) ، ١٩٩٦.



الشكل رقم (١٤٥)

الباحث : تكوين ، حفر خشبى ملون (١٣× ١٣سم) ، ١٩٩٧.



الشكل رقم (١٤٦)

الباحث : تكوين ، حفر خشبى ملون (١٣× ١٣سم) ، ١٩٩٧.



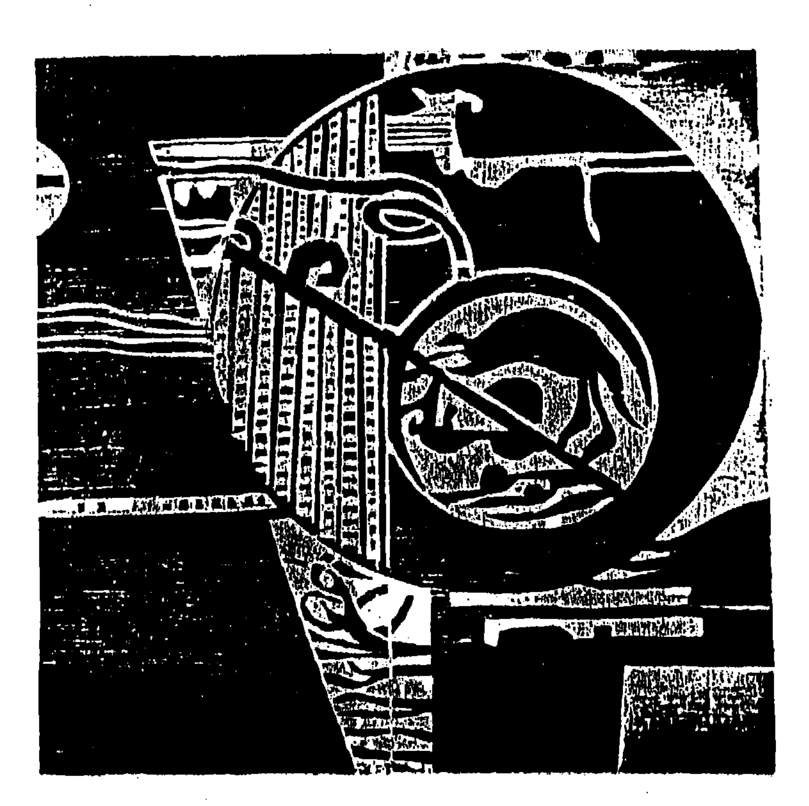
الشكل رقم (١٤٧)

الباحث : تكوين ، حفـر خشـبى ملـون (١٣× ١٣سـم) ، ١٩٩٧.



الشكل رقم (١٤٨)

الباحث : تكوين ، حفر خشبى ملون (١٣×١٣سم) ، ١٩٩٧.



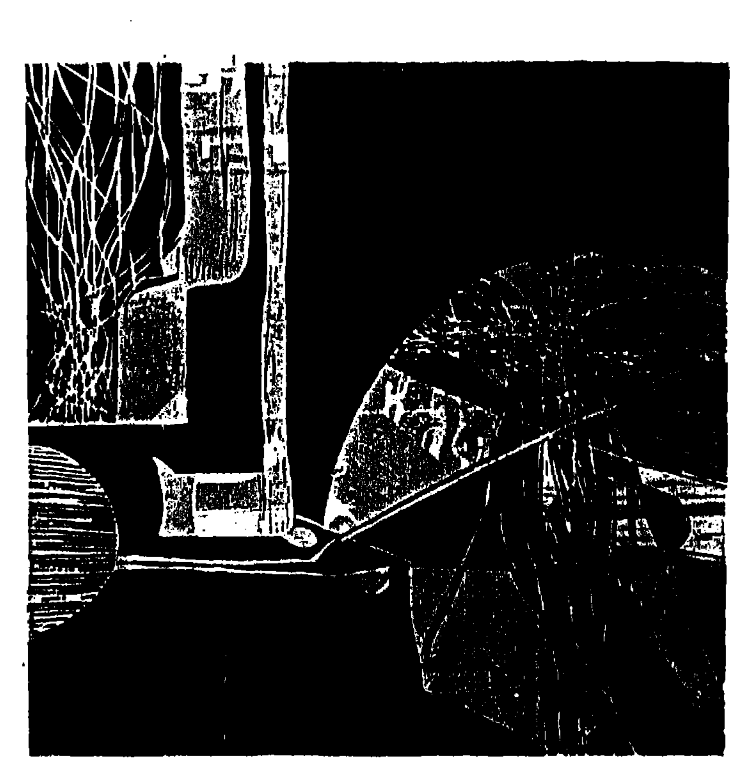
الشكل رقم (١٤٩)

الباحث : تكوين ، حفر خشبى ملون (١٣× ١٣سم) ، ١٩٩٧.



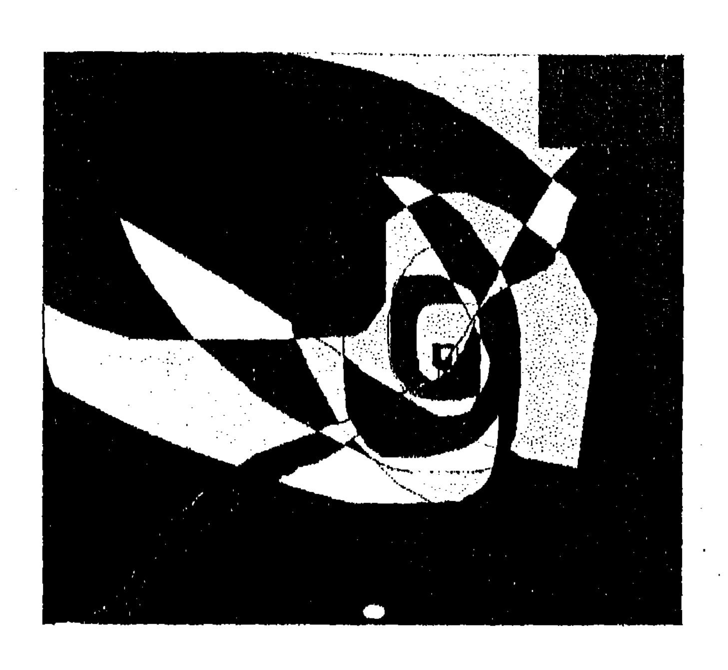
الشكل رقم (١٥٠)

الباحث : تكوين ، حفـر خشـبى ملـون (٦٠×٦٠سـم) ، ١٩٩٧.



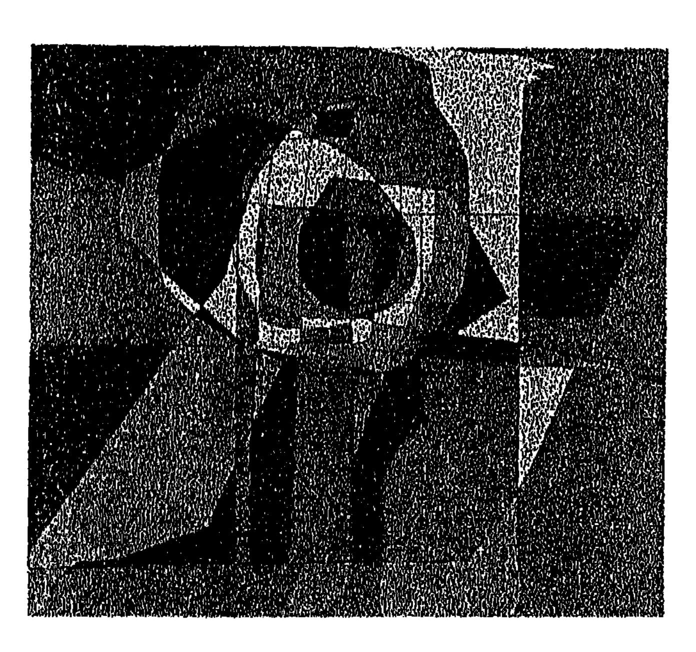
الشكل رقم (١٥١)

الباحث : تكوين ، حفـر خشـبى ملـون (٦٠×٦٠سـم) ، ١٩٩٧.



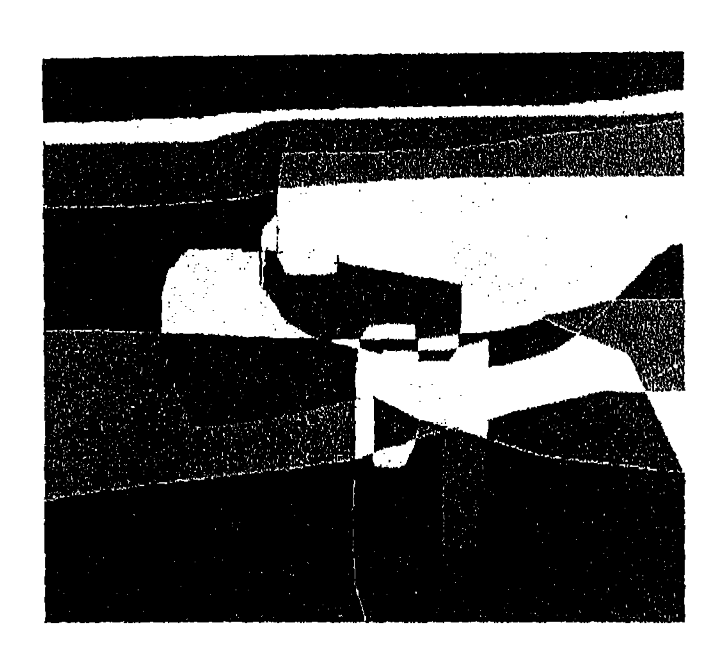
الشكل رقم (١٥٢)

الباحث : تكوين ، كمبيوتر جرافيك ، ١٩٩٨ .



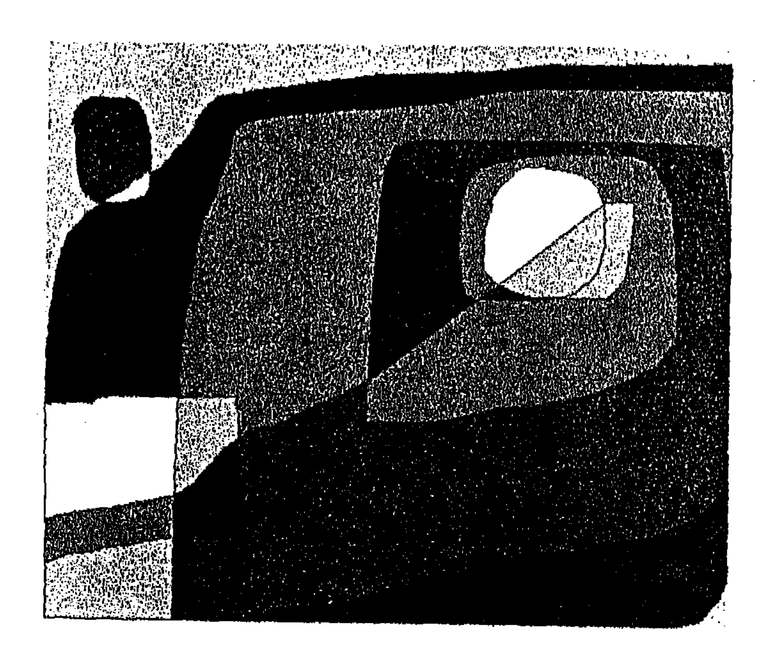
الشكل رقم (١٥٣)

الباحث : تكوين ، كمبيوتر جرافيك ، ١٩٩٨ .



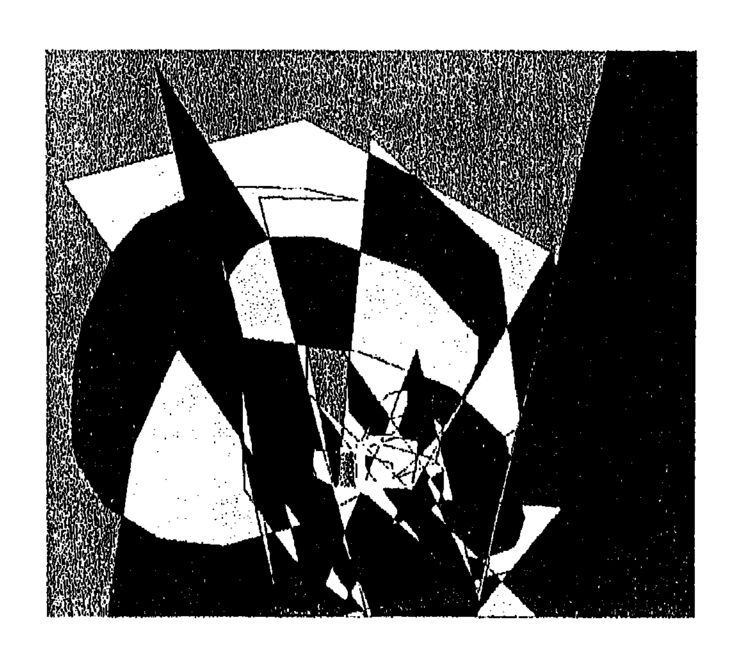
الشكل رقم (١٥٤)

الباحث : تكوين ، كمبيوتر جرافيك ، ١٩٩٨ .



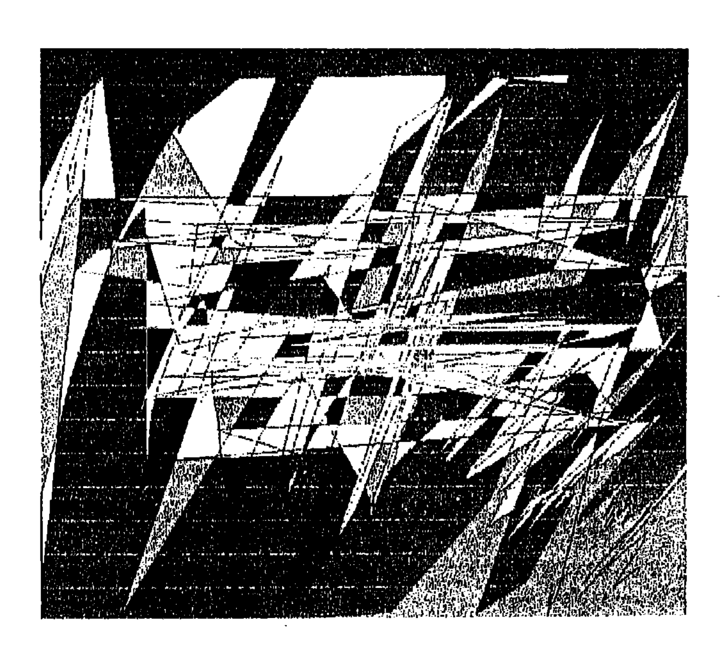
الشكل رقم (١٥٥)

الباحث : تكوين ، كمبيوتر جرافيك ، ١٩٩٨ .



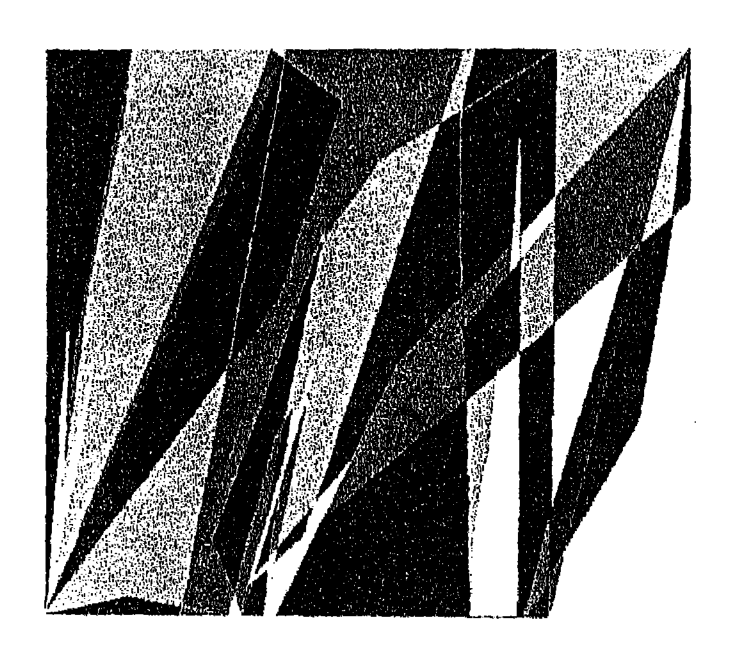
الشكل رقم (١٥٦)

الباحث : تكوين ، كمبيوتر جرافيك ، ١٩٩٨ .



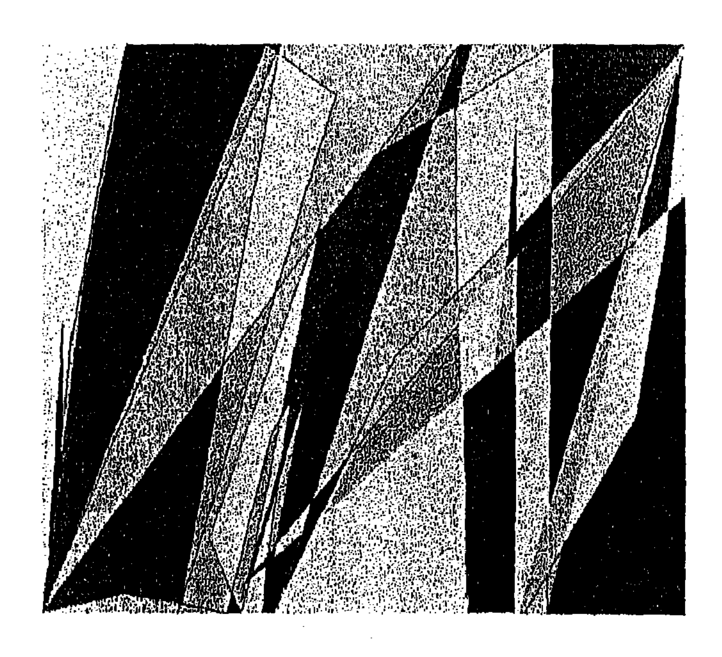
الشكل رقم (١٥٧)

الباحث : تكوين ، كمبيوتر جرافيك ، ١٩٩٨ .



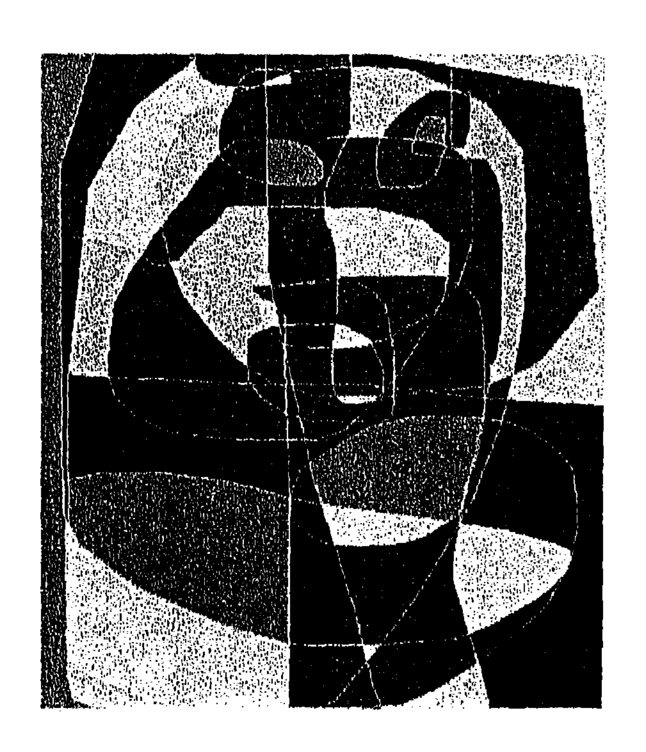
الشكل رقم (١٥٨)

الباحث : تكوين ، كمبيوتر جرافيك ، ١٩٩٨ .



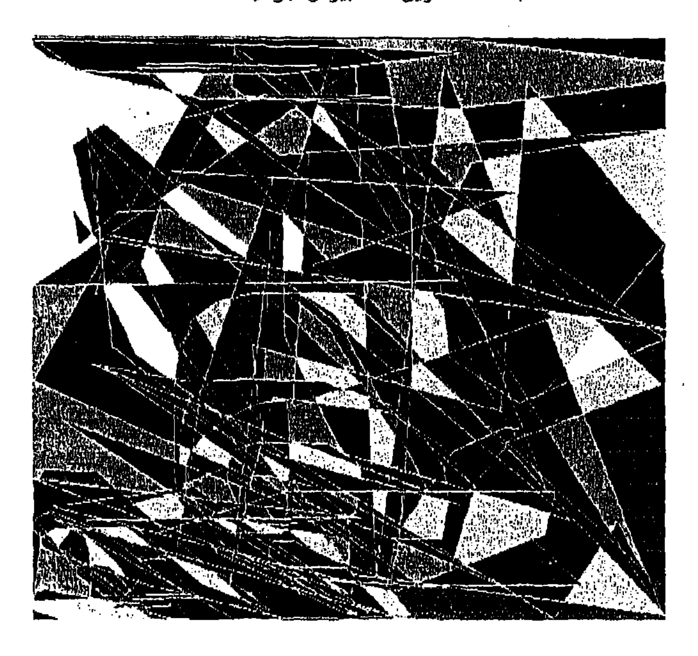
الشكل رقم (١٥٩)

الباحث : تكوين ، كمبيوتر جرافيك ، ١٩٩٨ .



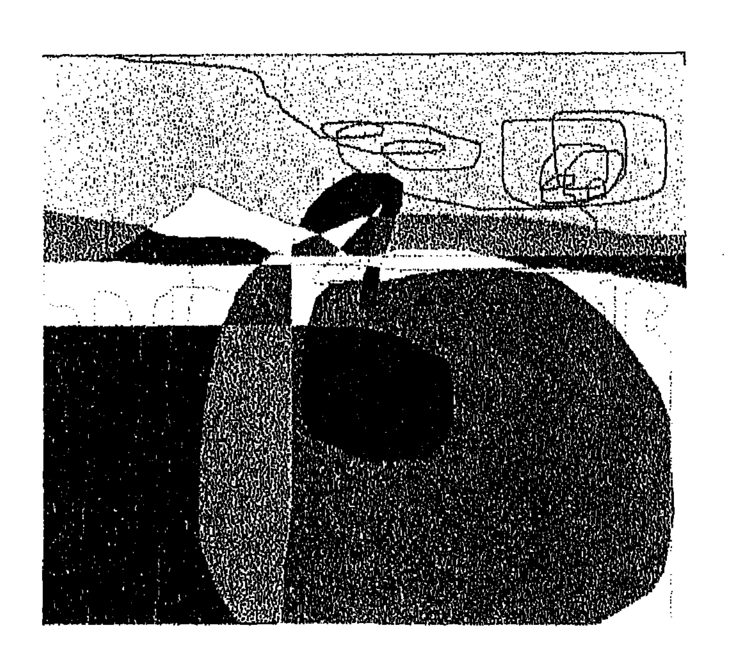
الشكل رقم (١٦٠)

الباحث : تكوين ، كمبيوتر جرافيك ، ١٩٩٨ .



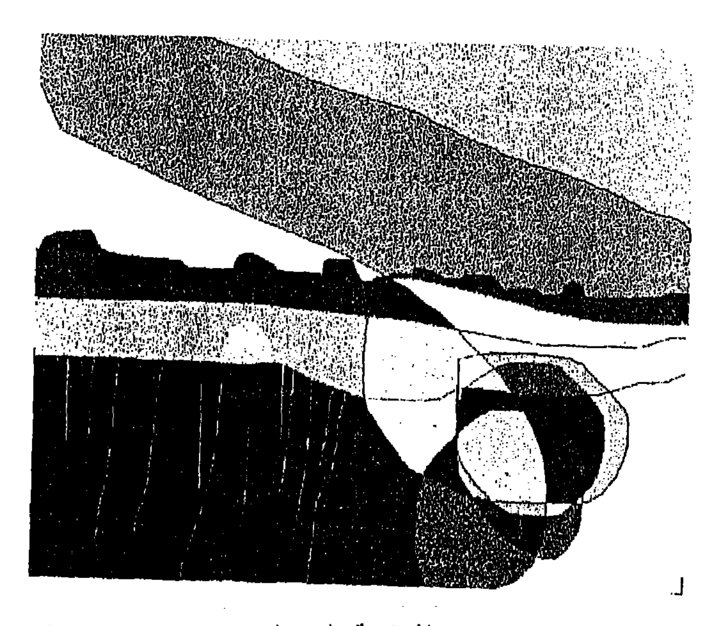
الشكل رقم (١٦١)

الباحث : تكوين ، كمبيوتر جرافيك ، ١٩٩٨ .



الشكل رقم (١٦٢)

الباحث : تكوين ، كمبيوتر جرافيك ، ١٩٩٨ .



الشكل رقم (١٦٣)

الباحث : تكوين ، كمبيوتر جرافيك ، ١٩٩٨ .

* الخاتمة :

بنظرة شمولية للتكوين فى فن الجرافيك المصرى المعاصر نستطيع أن نرى بوضوح أهمية الخط كعنصر اساسى للعملية البنائية فى التكوين الفنى وإمكانياته المتعددة ، حيث قدم الفنانون الجرافيكيون أعمال ذات مضامين فنية نابعة من ارضنا الطيبة ، وإن اختلفت الرؤى فى التفصيلات والتفريعات ، إلا أن هناك مدرك عام هو تقديم رؤية مصرية اصيلة ومعاصرة .

ولعلنا نلحظ تنوع الاساليب والاتجاهات الفنية والأدوات التكنولوجية المستخدمة فى التنفيذ من خلال التطور التكنولوجى الذى قدم إمكانيات هائلة من ماكينات الطباعة وموادها وخاماتها ووسائطها ، مما حدا بالفنون الجرافيكية أن تقف على أرقى مستويات التقنية ، والتى تُعد من أهم فنون القرن العشرين ، سواء فى تغطيتها العلمية أو الفكرية لإحتياجات الفن والإنسان المعاصر ، كما استطاع أن يصل إلى عمق وجدان الجماهير واحتياجاتهم ، وأن يؤثر تماما فى حركة مسارها ، وأن يدفعهم فى حركتها الحضارية عن طريق الوسائل الإعلامية المختلفة ، كالصحافة أو الكتب أو الملصق أو اللوحة المطبوعة والتليفزيونية وغيرها ، وذلك ببث الفكر وتوضيح الحقائق والقضايا والمشكلات السياسية والاجتماعية .

فالفنان الجرافيكى بطبيعة الحال دائم السعى للكشف عن صيغ جديدة للعمل الفنى ، أو إعادة لصياغة شكل قديم بأسلوب جديد ومبتكر ، وللكشف عن صياغات جديدة للعمل الفنى المبتكر تتفق مع متطلبات العصر ، فأعماله الفنية تُعد تعبيرا لمعان ، لا مجرد علاقات بين الأشكال أو عوارض لبعض الانفعالات ، وليست مجرد استجابة تلقائية لموقف حاضر أو لمؤشر واقعى ، بل أنه تعبير يمتد إلى ماوراء الخبرة الواقعية للفنان أو دائرة تجاربه ، فلا يعرف الفنان إلا من خلال عالمه الشخصى الذى ننفذ إليه حين ندرك ما فى عمله من تعبير وجدانى ، وموضوعه يعد إنعكاسا صادقا للانشغالات الفكرية والروحية للعصر الحاضر .

كل ذلك من تنوعاته الابتكارية الخطية التى تُعد سمة من سمات هذا الفن والتى تزيد من قدرته الاستمتاعية والتوظيفية فى جميع المجالات .

* النتائج :

١- للخط أهميته القصوى فى التكوين الفنى فى فنون الجرافيك ، لما يقوم به من دور رئيسى من تحديد للأشكال ، وفصل للمساحات وتنوع فى الملامس وتناغم للمفردات التشكيلية .

٢- العمل الفنى وحدة متكاملة بين الشكل والمضمون ، لاينفصلان بإختلاف العمل والعناصر التى يحويها إطار العمل الفنى .

٣- إن العمل الفنى لايكتسب قيمته من المؤثرات التكنولوجية خلال المادة أو الخامة أو الأدوات فحسب ، بل يستمد قيمته من كافة عناصره مجتمعة ، فهو وحدة مترابطة.

٤- حقق الجرافيكيون المصريون المحدثون العديد من الصياغات والتنظيمات الجديدة فى المجال الجرافيكى ، بعيداً عن المنطق التقليدى ، أو النظرة المحدودة فى ضوء البحث عن العمق والجوهر للأشكال واختلاف الاساليب والانماط التى ترتكز على طبيعته التجريبية.

٥- هناك علاقة وثيقة بين تكنولوجيا الاتصال والفنون الجرافيكية المختلفة من حيث الارتقاء بها ، لقدرتها علي القيام بدورها فى المجتمع.

٦- للتكنولوجيا مؤثراتها على الجوانب الذهنية ، فالأفكار والآراء والأنماط ، والمادة والتعبير والموضوع جميعها عناصر تتكامل وتتداخل لبناء عمل فنى واحد.

*التوصيات :

فى ضوء ما تقدم يوصى الباحث بما يلى :

١- الاهتمام بالاتجاه الوظيفى للخط فى التكوين ، لما له من أهمية فى استحداث قيم جمالية وتشكيلية للعمل الفنى .

٢- الاستفادة من الاساليب الفنية والمعالجات الابداعية المختلفة فى مجالات الجرافيك ، وما تحمله من أفكار وحلول مناسبة ، وبوعى واضح للأسس والقواعد التى تتم من خلال هذه المعالجات ، وما تحمله من إنعكاسات فكرية .

٣- البحث الدائم عن صياغات شكلية تتوائم ومضمون العمل الجرافيكى .

٤- عمل المزيد من الدراسات التحليلية لأعمال الجرافيكيين المصريين ، بهدف تقديرها وتقييمها بالمقارنة بالإبداعات الجرافيكية العالمية .

٥- الاستفادة من القيم الجمالية والتشكيلية للفنون الجرافيكية عند رواد هذا الفن فى مصر والعالم ، والارتقاء بها لملاحقة روح العصر .

٦- الاهتمام بالتقنيات الفنية ومسايرة التطور ، والذى يتطلب الاهتمام بالبُعد التشكيلى والتقنى .

٧- ضرورة إستيعاب الأساليب التكنولوجية المتطورة والخامات والوسائط المستخدمة ، من حيث نوعيتها وخواصها وإمكانياتها وخطوات تنفيذها .




المراجع



* المراجع العربية :

١- أحمد سليم سعيدان : مقدمة لتاريخ الفكر العربى فى الإسلام ، عالم المعرفة، "المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب" ، الكويت ، ١٩٩٨.

٢- أبو صالح الألفى : الموجز فى تارخ الفن العام ، "دار القلم" ، القاهرة ١٩٦٥.

٣- ________ : الفن الاسلامى ، "دار المعارف" ، القاهرة ١٩٨٤.

٤- أحمد حافظ شعبان وفتح الباب عبد الحليم : التصميم فى الفن التشكيلى ، "عالم الكتب" ، القاهرة ١٩٨٤ .

٥- أحمد فتوح الرفاعى : الرسم الهندسى ، "المطبعة الاميرية" ، القاهرة ١٩٤٩.

٦- اسماعيل شوقى وعلى محمود رشوان : المعاجم التكنولوجية ، مراجعة أنور محمود عبد الواحد ، "مؤسسة الأهرام" ، القاهرة ١٩٨٠.

٧- اسماعيل شوقى : الفن والتصميم ، "زهراء الشرق" ، القاهرة ١٩٩٧ .

٨- احمد الحضرى : فن التصوير السينمائى ، سلسلة "كتابك" ، عدد ١١٠ ، "دار المعارف" ، القاهرة ١٩٧٧ .

٩- ثروت عكاشة : الفن المصرى "الجزء الثالث" ، "دار المعارف" ، القاهرة ١٩٧٦.

١٠-________ : فنون عصر النهضة "الجزء التاسع" ، "الهيئة المصرية العامة للكتاب" ، القاهرة ١٩٨٧.

١١- حسن سليمان : سيكولوجية الخطوط "كيف تقرأ صورة" ، "دار الكاتب العربى للطباعة والنشر" ، القاهرة ١٩٦٧.

١٢- حسن محمد حسن : الأسس التاريخية للفن التشكيلى المعاصر ، "الجزء الأول" ، "دار الفكر العربى" ، القاهرة ١٩٧٩ .

١٣- ________ : مذاهب الفن المعاصر ، "دار الفكر العربى" ، القاهرة .

١٤-________ : الأصول الجمالية للفن الحديث ، "دار المعارف" ، القاهرة ١٩٦٦.

١٥- رمسيس يونان : دراسات فى الفن ، "دار الكاتب العربى للطباعة والنشر" ، القاهرة ١٩٦٥.

١٦- زكريا إبراهيم : فلسفة الفن فى الفكر المعاصر ، "دار مصر للطباعة" ، القاهرة ١٩٦٦ .

١٧- ________ : مشكلة الفن ، "مكتبة مصر" ، القاهرة ١٩٥٩.

١٨- شاكر عبد الحميد : المفردات التشكيلية رموز ودلالات ، "سلسلة نقوش" ، "الهيئة العامة لقصور الثقافة" ، القاهرة ١٩٩٧.

١٩- صبحى الشارونى : الفنون التشكيلية ، "دار مصر للطباعة" ، "الطبعة الأولى" ، القاهرة ١٩٨١.

٢٠- على رشوان : الطباعة بين المواصفات والجودة ، "دار المعارف" ، القاهرة ١٩٨٢.

٢١- عبد الفتاح رياض : التكوين فى الفنون التشكيلية ، "دار النهضة العربية" ، "الطبعة الأولى" ، القاهرة ١٩٧٣.

٢٢- عفيف بهنسى : موسوعة تاريخ الفن والعمارة "الفنون القديمة" ، المجلد الأول ، "الطبعة الأولى" ، "دار الرائد اللبنانى" ، لبنان ١٩٨٢.

٢٣- عبد الفتاح الديدى : فلسفة الجمال ، "الهيئة المصرية العامة للكتاب" ، القاهرة ١٩٨٥.

٢٤- فتحى أحمد : فن الجرافيك المصرى ، "الهيئة المصرية العامة للكتاب" ،"الطبعة الأولى" ، القاهرة ١٩٨٥.

٢٥- كمال عيد : فلسفة الأدب والفن ، "الدار العربية للكتاب" ، طرابلس ، ليبيا ١٩٧٨.

٢٦- محسن محمد عطية : اتجاهات فى الفن المعاصر ، "دار المعارف" ، القاهرة ، ١٩٩١.

٢٧- محمد على أبو ريان : فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة ، "دار المعرفة الجامعية" ، الاسكندرية ١٩٩١.

٢٨- محمد فرغلى فراج : مدخل علم النفس ،"الطبعة الثانية" ، "دار الثقافة للنشر والتوزيع" ، القاهرة ١٩٨٤.

٢٩- محمود البسيونى : اسرار الفن التشكيلى ، "عالم الكتب" ، القاهرة ١٩٨٠.

٣٠- ــــــــــــــ : رحلة الإبداع ، "دار المعارف" ، القاهرة ١٩٩١ .

٣١- مختار العطار : الفن والحداثة ، "الهيئة المصرية العامة للكتاب" ، القاهرة ، ١٩٨٦.

٣٢- نهاد صليحه : التيارات المسرحية المعاصرة ، "الهيئة المصرية العامة للكتاب" ، القاهرة ، ١٩٩٧.

٣٣- نعيم عطية : الفن الحديث ، محاولة للفهم ، "سلسلة إقرأ" ، "دار المعارف" ، القاهرة ١٩٨٢.

٣٤- يحيى حموده : نظرية اللون ، "دار المعارف" ، القاهرة ١٩٧٩ .

٣٥- ــــــــــــــ : الألوان ، "دار مطابع الشعب" ، القاهرة ١٩٦٥ .

٣٦- يوسف ميخائيل أسعد : سيكولوجية الإبداع فى الأدب والفن ، "الهيئة المصرية العامة للكتاب" ، القاهرة ١٩٨٦.

* مراجع أجنبية مترجمة إلى اللغة العربية :

١- إروين إدمان : الفنون والإنسان ، ترجمة / مصطفى حبيب ، "مكتبة مصر" ، القاهرة ١٩٣٩.

٢- إرنست فيشر : ضرورة الفن ، ترجمة / أسعد حليم ، "الهيئة المصرية العامة للكتاب" "الطبعة الثانية" ، القاهرة ١٩٨٦.

٣- أ. د. برلاين : عالم النفس المعرفى "الصراع - والإثارة ، والحب ، والاستطلاع ، ترجمة كريمان بدير ، "عالم الكتب" ، القاهرة ١٩٩٣.

٤- بول جيوم : علم نفس الجشتالت ، ترجمة / صلاح مخيمر وعيد ميخائيل ، مراجعة د. يوسف مراد ، "مؤسسة سجل العرب" ، القاهرة ، ١٩٩٣ .

٥- برنارد مايرز : الفنون التشكيلية وكيف نتذوقها ، ترجمة / سعد المنصورى ومسعد القاضى ، "إصدار وزارة التعليم المصرية ومؤسسة فرانكلين للطبع والنشر" ، القاهرة ١٩٦٦.

٦- توماس مونرو : التطور فى الفنون ، "الجزء الثانى" ، ترجمة / عبد العزيز توفيق جاويد وآخرون ، "الهيئة المصرية العامة للكتاب" ، القاهرة ١٩٧٢.

٧- ـــــــــ : التطور فى الفنون ، "الجزء الثالث" ، ترجمة / عبد العزيز توفيق جاويد وآخرون ، "الهيئة المصرية العامة للكتاب" ، القاهرة ١٩٧٢.

٨- جورج سانتيانا : الاحساس بالجمال ، ترجمة / مصطفى بدوى ، "مكتبة الانجلو" ، مراجعة ذكى نجيب محمود ، القاهرة ١٨٩٦.

٩- جيروم ستولنتير : النقد الفنى ، ترجمة / فؤاد زكريا ، "الهيئة المصرية العامة للكتاب" ، القاهرة ، ١٩٨١ .

١٠- جيورجى جاتشف : الوعى والفن ، ترجمة / نوفل نيوف ، "مجلة عالم المعرفة" "العدد ١٤٦" المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ١٩٩٠.

١١- جون ديوى : الفن خبرة ، ترجمة / زكريا إبراهيم ، مراجعة ذكى نجيب محمود ، "دار النهضة العربية ومؤسسة فرانكلين للطبع والنشر" ، القاهرة ١٩٦٢.

١٢- روبرت جيلام سكوت : اسس التصميم ، ترجمة / عبد الباقى محمد إبراهيم ، ومحمد محمود يوسف ، "دار نهضة مصر" ، القاهرة ، ١٩٦٦ .

١٣- روبرت مولر : الابتكارية ، ترجمة / حسن حسين فهمى ، "دار المعرفة" ، القاهرة ، ١٩٦٦.

١٤- هربرت ريد : معنى الفن ، ترجمة / سامى خشبة ، "دار الكتاب العربى للطباعة والنشر" ، القاهرة ١٩٦٨.

١٥- ـــــــــــــ : الفن اليوم ، ترجمة / محمد فتحى وجرجس عبده ، "دار المعارف" ، "الطبعة الثالثة" ، القاهرة ١٩٨١.

١٦- ناثان نوبلر : حوار الرؤية "مدخل إلى تذوق الفن والتجربة الجمالية" ، ترجمة / فخرى خليل "المؤسسة العربية للدراسات والنشر" ، "الطبعة الأولى" ، لبنان ١٩٩٢.

١٧-ريتشارد جوت : أزمة الثقافة المعاصرة بين الحداثة ، وما بعد الحداثة ، ترجمة / محمد كامل عارف ، "العدد ٣٣" ، "المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب" ، الكويت ١٩٩٧.

١٨- أرنولد هاورز : الفن والمجتمع عبر التاريخ ، ترجمة / فؤاد زكريا ، "دار الكتاب" ، القاهرة ١٩٦٩.

* البحوث والرسائل العلمية :

١- إيمان السكرى : الكمبيوتر كأداة للارتقاء بالقدرات الابتكارية فى فن الجرافيك ، رسالة دكتوراة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة حلوان ، ١٩٩٥.

٢- بدر الدين عوض بدر عوض : علاقة الخط بالأشكال العضوية فى أعمال الجرافيك "رؤية معاصرة" ، رسالة دكتوراة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة حلوان ، ١٩٩٦.

٣- زينب مراد الدمرداش : مشكلات التعريف وطرق الأداء فى الطبعة الأصلية فى الفن المعاصر ، رسالة ماجستير ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة الاسكندرية ، ١٩٩٣.

٤- سعيد محمد العدوى : التزاوج فى الخط ومقومات الشكل فى الأسلوب الطباعى المعاصر ، رسالة ماجستير ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة حلوان ، ١٩٧١.

٥- عبد المعبود محمد نجيب : فن التكوين وعناصره ، رسالة ماجستير ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة حلوان ، ١٩٨٤.

٦- محمد أحمد سيد أحمد غانم : التكوين فى فن الحفر والطباعة "دراسة تفصيلية" ، رسالة ماجستير ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة حلوان ، ١٩٩٥.

٧- محمد جلال محمد عبد الرازق : فن الحفر الغائر وتطوره وطرق طباعته ، رسالة ماجستير ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة حلوان ، ١٩٧٨ .

٨- محمود على محمود : القيم التشكيلية للرسوم فى فن التصوير المصرى القديم والمعاصر ، رسالة ماجستير ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة حلوان ١٩٨٩.

٩- محمود على محمود : مفهوم المنظور فى بناء العمل الفنى فى فن التصوير الحديث ، رسالة دكتوراة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة حلوان ، ١٩٩٣ .

١٠- متولى محمد على عصب : أثر الزمان والمكان فى فن الجرافيك من خلال أعمال "الحسين فوزى ، عبد الله جوهر وكمال أمين" ، رسالة ماجستير ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة حلوان ١٩٨٩ .

١١- متولى محمد على عصب : القيم التشكيلية للمدرسة التجريدية وأثرها فى فن الجرافيك ، رسالة دكتوراة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة حلوان ١٩٩٣.

١٢- محى الدين سيد أحمد طرابية : القيم الخطية فى رسم القرن العشرين وتصويره ، رسالة ماجستير ، كلية التربية الفنية ، جامعة حلوان ١٩٧٧ .

١٣- مجدى عبد العزيز إمام : اختلاف وتنوع الشكل فى التصميم طبقا لوسائل الإعلان المطبوع ، رسالة ماجستير ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة حلوان ١٩٨١ .

١٤- علاء الدين سعد أبو بكر : العلاقة التقنية بين الرسوم المتتابعة للقصة والتصوير الضوئى السينمائى ، رسالة دكتوراة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة حلوان ١٩٩٣.

١٥- منى سعيد المرزوقى : معنى الشكل ومدى تأثره بالعلاقات الرياضية فى التصميم ، رسالة دكتوراة ، كلية الفنون التطبيقية ، جامعة حلوان ١٩٨٣.

* الدوريات والمجلات :

١- كتالوج المؤتمر العلمى الثالث لكلية الفنون الجميلة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة المنيا ١٩٨٧.

٢- كتالوج المؤتمر العلمى الخامس لكلية الفنون الجميلة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة المنيا ١٩٩٢.

٣- كتالوج المؤتمر العلمى السادس لكلية الفنون الجميلة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة المنيا ١٩٩٤.

٤- كتالوج الندوة الدولية المصاحبة لبينالى القاهرة الدولى السادس ، متحف الفن الحديث ، وزارة الثقافة ، ١٩٩٦.

٥- كتالوج الندوة الدولية المصاحبة لترينالى مصر الدولى الأول لفن الجرافيك ، مجمع الفنون ، وزارة الثقافة ، ١٩٩٣.

٦- كتالوج الندوة الدولية المصاحبة لترينالى مصر الدولى الثانى لفن الجرافيك ، "قاعة أوجينى ، فندق ماريوت" ، القاهرة ، ١٩٩٧.

٧- كتالوج المعرض القومى للفنون التشكيلية ، "الدورة ١٥ " ، مجمع الفنون ، القاهرة ، وزارة الثقافة ١٩٨٥.

٨- كتالوج المعرض القومى للفنون التشكيلية ، "الدورة ٢٤" ، مجمع الفنون ، القاهرة ، وزارة الثقافة ١٩٩٦.

جريدة الأخبار - رسالة اليونسكو - مجلة الكويت - مجلة الهلال - مجلة الفيصل - مجلة العربى - مجلة إبداع - مجلة عالم الفكر - مجلة الثقافة العالمية .

* المراجع الأجنبية :

1- Antony Grffths : Prints and print making , Brithsh museum publication limited , London 1980.

2- Caserier : An Essay on man , Double day , Ancher Books , 1953.

3- E. J. Tomosch : Afoundation for expressive drowing , Bures publishing company U. S. A. 1983.

4- Gabor Peterdi : great prints of the world , Macmillan company collier limited , London 1969.

5- Itten , Johannes : Mein vorkurs an Bauhous , thomes and Hudson , London 1963.

6- -------------------- : Design and Form , Thomes and Hidson , London 1975.

7- Kopr Albert & Schiler : Gestalt und Funktion der typographie , vebfach breicherlag , Leibzig 1983.

8- Jules Heller : Prints and Printmaking today , Holt Rineheart and winston I.N.C. 1958.

9- Poul J. Sachs : Modern Printing & Drawing , Alfred Aknopf I.N.C. 1954.

10- R.E. Allan : The Rocket Oxford Dictionary , 1984.

11- Spencer Mosely : Crofts design world sworth publishing company I.N.C. Belmont , 1960.

12- Vondnt , W. : Grundzgede Physiolgishen , 2 Bond , Geilgig Germany , 1910.

13- Wendell C. Crow : Communication Graphics , New Jersey , prentice Hall , I.N.C. 1986.

14- Walter Chamberlain : Manua of Wood cut print making and related techniques , Thomes and Hudson , London 1978.







الخط كعنصر أساسى للتكوين فى فن الجرافيك المعاصر

مما لاشك فيه أن الثقافات المختلفة عبر العصور قد ارتبطت بعوامل اجتماعية ودينية معينة ، فتختلف الجماعات البشرية باختلاف ثقافاتها ، حيث تتطور بسرعات مختلفة ومتفاوتة ، وما وصلت اليه فنون الجرافيك فى عصرنا ما هو إلا نتاج طبيعى لأعمال الرواد الأوائل لهذا الفن ، حيث شارك كل منهم فى وضع اساسيات هذا الفن ، واختلفت وجهات نظر كل منهم باختلاف البيئة والعصر الذى يعيش فيه ، كما أن الفنان قد يمر بمراحل متعددة خلال رحلته الفنية.

وقد بدت أهمية الخط بوصفه من أكثر عناصر التكوين الفنى الجرافيكى فعالية ، وقيمته التشكيلية فى العمل الفنى تتحدد بارتباطه بباقى العناصر بعضها بالبعض الآخر وبالمعنى الفكرى وبالأسلوب التقنى ، حيث تكون النظرة الشاملة للعمل الفنى والتى تعد نتاجاً لشتى خبرات المجتمع العلمية والاجتماعية والفكرية وغيرها ، مما ساعد على إيجاد مفاهيم عديدة للخط واتجاهات متنوعة لاستخدامه تتعلق بمكانته فى العمل الفنى ، واساليبه المختلفة واوضاعه المتعددة باعتباره ثمرة لعملية منهجية يسلكها الفنان .. ولإيمان الباحث بالنظرة الشمولية والموضوعية لدراسة "الخط" فى الفن عامة وفنون الجرافيك بصفة خاصة كان اختياره لهذا الموضوع ، والذى سعى من خلاله إلى الكشف عن الأسس والقيم التشكيلية للخط والحلول المستحدثة والعمل على توظيفها وفقا للمفاهيم والآراء والأفكار الجمالية الجديدة ، وترجمتها إلى اساليب ووسائل وتقنيات متطورة تساعد فى اشتقاق منابع إبداعية وأنماط تعبيرية متعددة ومبتكرة ، تسهم فى التوصل إلى كيفية الاستفادة منه من خلال توظيفه فى فنون الجرافيك .

ومن هنا كان موضوع البحث ، الذى انقسم إلى "ستة " فصول حيث تناول **الفصل الأول** الخط (تعريفه - مضمونه - أهميته) ، فالخط فى ابسط صوره كل نقطة متحركة تحصر شكلا ، وتنقسم الخطوط إلى نوعين **خطوط بسيطة** ، **وخطوط مركبة** ، لكل منها معناها فى العمل الفنى ، وشمل أيضا مضمون الخطوط وأهميتها وكيفية توظيفها فى العمل الفنى تشكيلياً .

وتناول **الفصل الثانى "الخط وعلاقته بالتكوين فى العمل الفنى الجرافيكى "** التكوين وأنواعه التى تتمثل فى التكوينات المفتوحة والتكوينات المغلقة ، كما تناول الفصل الأساليب الفنية لصياغة التكوين كالأسلوب الواقعى ، والرومانسى ، والتعبيرى ، والتجريدى ، والتأثيرى ، والتكعيبى ، والسريالى .

وتناول **الفصل الثالث : "ارتباط الخط بعناصر التكوين"** حيث علاقة الشكل بالأرضية ، واللون وعلاقته بالخط فى الأعمال الفنية الجرافيكية ، وعنصرى المساحة والفراغ وعلاقتهما

بالخط ، والأسس التى تحكم توزيع المساحات داخل حدود العمل الفنى ، والاضاءة والظلال وارتباط الفنانين بهما منذ القدم واثرهما فى تحقيق السيادة والتوزان والاحساس بالعمق الفراغى والتأثير الدرامى ، وعنصر الملمس وما تشير اليه خواص المادة ، واختلافه من خامة لأخرى وعنصر الايقاع وأثره فى العمل الفنى ، وكيفية حدوثه ، وعناصره ، والاتزان وأنواعه وعلاقته بالخط فى العمل الفنى .

وتناول **الفصل الرابع : "الخط فى فن الجرافيك المصرى المعاصر"** حيث اختلف تناول فنانى الجرافيك المعاصرين فى ظل تعدد مصادر الإلهام فاستقى البعض موضوعاتهم من التراث الشعبى ، والحضارى الفرعونى ، والقبطى ، والإسلامى ، بينما اتجه البعض الآخر لتسجيل الموضوعات من البيئة المصرية ، ومنهم من وظف فكرته بصياغة جديدة يبث فيها اصالته الفنية من خلال توظيف الخطوط المختلفة فى العمل أمثال : الحسين فوزى ، ونحميا سعد ، وعبد الله جوهر ، وأحمد ماهر رائف ، وثريا عبد الرسول ، ومنحة الله حلمى .

وتناول **الفصل الخامس : "الاتجاهات الجرافيكية المعاصرة"** أثر العلم على الفنان المعاصر والعلاقة المتبادلة بين العلم والفن ومدى استفادة فنون الجرافيك من النظريات العلمية والتكنولوجية حيث استحوذت على فكر الفنانين المعاصرين ، وما تبعها من استحداث للخامات والوسائط الفنية بتقناتها المختلفة مقرونة بالخطوط فى أعمال فنانى الجرافيك المصريين المعاصرين .

وتناول **الفصل السادس : "تجربة الباحث"** حيث استفاد الباحث من عنصر الخط فى تكويناته الفنية الجرافيكية من خلال تجربته التى مرت بثلاثة مراحل ، فى المرحلة الأولى قام بتنفيذ العديد من الأعمال الفنية باستخدام التقنيات المختلفة لخامة "الخشب" ، بدأ مهتما بكثرة التفاصيل ، وفى المرحلة الثانية تأرجح اسلوبه بين التجريدية الواقعية والتجريدية التعبيرية ، أما المرحلة الثالثة فتشمل مجموعة من الأعمال الفنية المنفذة من خلال "الكمبيوتر جرافيك" ، واعتمدت على قدرات وامكانيات الكمبيوتر غير المحدودة لإبراز عنصر الخط وقيمته الجمالية والتشكيلية .

وكان من نتائجها أن للخط أهميته القصوى فى التكوين الفنى لما يقوم به من دور رئيسى فى تحديد الأشكال ، وفصل المساحات ، وأن العمل الفنى "وحدة" متكاملة بين الشكل والمضمون ، والعمل الفنى لايكتسب قيمته من المؤثرات التكنولوجية خلال المادة أو الأدوات فحسب ، بل يستمد قيمته من كافة العناصر مجتمعة ، وللتكنولوجيا مؤثراتها على الجوانب الذهنية والأفكار والآراء والأنماط .



The third stage includes a group of articles, executed by the " Computer Graphic ", that depended on the unlimited facilities of computer to expound the line element and its esthetic and plastic values. He concluded that line plays an essential vole in delimiting the figures and separating the areas. The article is an integrated unity between form and indication. An article does not only attain its value from technical effective on material or tools, but also from all elements. Meanwhile, technology is characterized by its effect on mental implication, ideas, opinions and styles.

This chapter takes into consideration the composition and close compositions. In addition, there are the different artistic styles for composition delineating such as realism, romanticism expressionism, abstractionism, impressionism Cubism and Surrealism.

Chapter Three : " Relation of line to the element of composition "

This chapter includes the relationship between the figure and ground; and color in relation to line in Graphic articles; Also, the area and space in relation to line as an essential, and the principles that controls distribution are studied, in their relation to artists and their effect in assessing the Dominica, balance and sensation of both spatial depth and dramatic effect. Texture differs from material to another.

Effect of Rhgth in article, the way in which it is established and its elements.

Balance and its types, and its velation with the line in the article. All these items have been considered in this chapter

Chapter Four : " Line in Graphic article "

Contemporary Graphic articleists differed to the diversification of imagination resources-in their viewpoints. Some of them get the idea of their articles from the inherited folklo, pharaonic, Coptic and Islamic civilization. Some others from the Egyptian Environment. Other use his idea as a .new construction for original art by employing different lines in their articles, like: Hussein Fowzy, Nahmia Saad, Abd-allah Gouhar, Ahmed Maher Raef, Thuryia Abd-el Rasoul and Minatollah Helmy.

Chapter Five : " current directions of Graphic article "

This chapter takes into account the effect of science on contemporary artist and the mutual relationship between Science and Art, in addition to the benefit of Graphic articleists of scientific and technological theories.

These theories. Attracted the thoughts of contemporary artists. Also, the evolving of new materials and artists styles with their various techniques in relation to lines presented in articles of contemporary Egyptian Graphic articleists.

Chapter Six : " The Experiment of researcher "

The researcher benefits of the line element in his own Graphic articleicles during his three-stage experiment. In the first stage, he achieved several articles by different techniques with the wood; and he seemed concerned with the details. During the second stage, his style swung between realistic abstractionism and expressive abstractionism.

English Summary

" line as an essential element in current Graphic Arts "

The different cultures have depended, through times, upon certain social and religious factors. Human group differ by their own cultures, and evolve in varying rates recently has been achieved of the Graphic Art is a natural vesult of the experiances of the bases of Graphics, and their life time meanwhile by their environments varyings stages during life .

Importance of line awarded from being the most effective element ; of the Graphic composition and its plastic value is determined by correlation with other elements in relation to each other technological in addition to the philosophical meaning and style . All these contexts constitute the whole configuration of the artistic work that is the product the various scientific, social and philosophical experiences of the society . This enabled assessment of various meanings of line and different utilies dependent on its role for the artistic composition . Also dependent on it's techniques and situations being the product of the artistic mode of an artist.

As the researcher is faithful with the whole and objective sight to study the live in art sense alto and in Graphics sense strict, he selected the present subject through whom he tried to delineate the plastic concepts and values of line. He also tried to delineate the evolved solutions and employing them according to new esthetic ideas and opinions, and comforting them into new styles and techniques that help in deriving expressive sources and styles
These expressive sources and styles can facilitate the employment and benefit of line in Graphic article.
The above-mentioned considerations have to the origination of the present thesis, which is presented in six chapters:

Chapter One: The line (definition, indication and importance).
Simply, the line is defined as mobile point that confines a from. Line is subdivided into two types: simple and compound lines, each have its own mean in article. This chapter also includes the indication of lines and their importance, and how to employ them plastically in an article.

Chapter Two : " line and its relationship to Graphic article "


Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

Helwan University
Faculty of Fin Art
Graphic Department

Line as an essential element of Composition of the current Arts

By
HATEM MOHAMED AHEMED GAD ALLH EL-HELW
Demonstrator in Graphic Dept.,
Faculty of Fine Arts, EL-Minia
University

Supervised By
Prof. Dr. MOHAMED GALAL MOHAMED ABDEL RAZIK
Professor of Animation and Head of Graphic
Dept. Faculty of Fine Arts, Helwan Univ.

Dr. SALAH MOHAMED IBRAHIM EL- MILIGI
Lecturer in Graphic Dept., Faculty
Of Fine Arts, Helwan Univ.

A thesis submitted to the Faculty Of Fine Arts, Helwan Univ., for The fulfillment of Master for In Graphics

(1999)





